18.881

EORGE MUNTEANU

ISTORIA LITERATURII ROMÂNE

Epoca marilor clasici

**

EDITURA PORTO-FRANCO

GEORGE MUNTEANU

ISTORIA LITERATURII ROMÂNE

Epoca marilor clasici

II

Ediția a doua, revăzută și adăugită

ION CREANGĂ

I. CRONOLOGIE

Nu la „1 martie 1837", cum declara într-un *[Fragment de autobiografie]*, nici la alte câteva date pe care le invoca determinat de anumite împrejurări, ci mai probabil la *10 iunie 1839* s-a născut Ion Creangă, potrivit specificărilor din actul de naștere[1]. Se verifică însă relatările celelalte din amintitul *Fragment* autobiografic: că se trăgea „din părinți români: Ștefan a lui Petrea Ciubotariul din Humulești și soția sa Smaranda, născută David Creangă, din satul Pipirig, județul Neamțului"[2]. Pe lângă „Nică", precum era numit în copilărie, familia lui Ștefan a Petrei mai sporise cu șapte copii: un alt Ion, pe urmă Teodor, Petre, Zahei, Catrina, Maria, Ileana. S-au stins de mici cel numit tot „Ion" (născut, se pare, înaintea lui „Nică"), de asemenea — Petre și Teodor. Au trăit mai mult decât scriitorul ceilalți, dintre care trupeșul Zahei și — cu intermitențe — gingașa Ileana, mezina, au venit să locuiască și ei la Iași, după statornicirea fratelui mai mare acolo.

1839—1847. Cei „șapte ani de-acasă", care în cazul lui Creangă par să fi fost opt, acesta i-a petrecut, firește, în acest Humulești și acum situat la răscrucea de drumuri mult umblate dintre munți și locurile mai joase ale Moldovei. Nu-i verosimil să fi fost nici pe atunci „prizărit și fricos și de umbra mea", cum ne asigură scriitorul în același *Fragment de autobiografie*[3], de vreme ce vedea și se deprinsese cu atâta lume în necontenită trecere prin sat, avea prin megieși destui copii buni de joacă, apoi multe rubedenii cu care cei ai casei se întâlneau aproape zilnic. De mic, Creangă trebuie să fi fost deosebit de sociabil și plin de o curiozitate nesățioasă. (Lui George Panu îi povestea odată că asculta, în lungile nopți de iarnă ale copilăriei, de la ai săi, de la vreun musafir cu darul istorisitului, poveștile pe care i le cunoaștem și câte altele, topite în plasma acestora, neadormind apoi multă vreme, retrăind cu mereu proaspătă emoție cele auzite). De altminteri, pus veșnic pe năzdrăvănii, întrecându-se în astă privință cu frate-său Zahei, iarna își lehămetea mama cu născocirile și hărmălaia neîntreruptă. Vara, când ar fi fost și el de ajutor la privegherea fraților mai mici, își stabilea un fel de al doilea „sediu" pe malurile Ozanei, la orice vreme bună de scăldat, plănuia complicate strategii pentru „furtușagul" cireșelor de pe la rude — și câte nu va mai fi făcut!

---

[1] Cf. Ion Creangă, *Documente*, ed. Gh. Ungureanu, București, Editura pentru literatură, 1964, p. 31-32

[2] I. Creangă, *Opere*, vol. II, ed. Iorgu Iordan și Elisabeta Brâncuș, București, Editura Minerva, 1970, p. 151

[3] *Ibidem*

1847—1866. Treptele școlare dintâi ale lui Creangă sunt o elocventă mărturie a stării învățământului moldav de pe atunci. Prin *inițiativă particulară*, așa-zicând, Nică începu să învețe carte „după moda veche" cu tânărul dascăl de biserică numit de copii „bădița Vasile", într-o „chilie făcută cu cheltuiala sătenilor, prin îndemnul și osârdia părintelui Ioan Humulescu", parohul local. Iar acesta trebuie să fi fost cum îl judecă scriitorul în *Fragmentul de autobiografie*, confirmat și de cele știute prin mijlocirea *Amintirilor din copilărie*: „avea o mână de învățătură, un car de minte și multă bunătate de inimă"[1]. În schimbul unui „sorcovăț nemțesc", dascălul Vasile învățase în vreun an de zile să slovenească bine pe câți copii ai satului îi fuseseră încredințați, începând cu „trătajii", trecând apoi la „ceaslov". Din nenorocire, a fost prins la oaste „cu arcanul" spre vara lui 1848, în sat a mai dat și holera (de care, molipsindu-se, Creangă a scăpat ca prin minune), iar de școală n-a mai avut cine să se îngrijească.

Nică se va fi bucurat în sinea lui că a scăpat de „monitori", „calul bălan" și de tot ce mai asigura în chipul acesta disciplina școlară. Tatăl, Ștefan a Petrei, trebuie să fi fost mulțumit și el că nu mai avea de dat lunarii „sorcoveți" dascălului. Nu tot astfel gândea Smaranda și luându-i parte, *David Creangă*, care observase buna memorie a băiatului și înlesnirea de a sloveni prin orice hârțoagă. Însă cum Ștefan a Petrei se îndărătnicea că nu mai are bani pentru învățătura copilului, iar Smaranda era gata să-i scoată și din piatră seacă în asemenea scop, bunicul David găsi el soluția: l-a trimis pe Ionică, împreună cu fiu-său mai mic Dumitru, luând asupră-și cheltuielile, tocmai la Broșteni, unde era o școală condusă de un profesor Nanu. Gazdă le găsise în casa unei muntence de-a locului, Irinuca, de o sărăcie lucie, cu un bărbat și o fată veșnic plecați la lucru în pădure, iar pe povârnișurile de lângă casă cu două capre care se nimeriseră să aibă râie din cea de tot rea. Căprească! Drept aceea, făcându-și de joacă în timpul liber — se vede — cu săltărețele dobitoace, proaspeții școlari s-au „înrâit", iar de la școală, vigilentul Nanu i-a și izgonit. Cei doi, în lipsă de ocupație, au sfârșit prin a dărâma coșmelia Irinucăi, rostogolind din nebăgare de seamă peste dânsa o stâncă mai dinspre creastă. Și acum ce mai era de făcut? Pe o plută de pe Bistrița, apoi luați pe caii unor plăieși, au fugit la Pipirig, de unde Nică a fost trimis acasă, dezbărându-se și de scărpinoasa boală între timp.

Prin 1849, Ștefan a Petrei, căzuse din starea dinainte, relativ prosperă, în „birnicie"; numărul copiilor se mărise până la cinci, iar averea lui toată nu cuprindea mai mult de o casă, zece oi, o vacă, doi stupi. Așa se făcu el negustor de sumane pe la târguri, paralel cu lucrul de iarnă în pădurea de la Dumesnicu, iar când nu o scotea la capăt nicicum, cobora vara mai devale, ca muncitor de pământ pe la boieri. Așa, în 1859 murea departe de ai săi, tocmai pe moșia Făcăuții din județul Iași. Smaranda, copleșită de poveri fiind și bolnavă de epilepsie, trebuie să mai fi trăit vreo șase ani, fiindcă în 1865 Ion Creangă pomenea de moartea ei ca de un fapt recent.

---

[1] I. Creangă, *Opere*, vol. II, p. 151

Până la aceste năpaste, când Creangă trebui să devină el „capul familiei“, Smaranda, presimțind — s-ar zice — toate câte aveau să se întâmple, nu-l mai slăbi pe fiul cel mare cu zorul învățatului. Chibzuind că preoția i-ar prii, fiindcă băiatul cânta frumos, dar și pentru că era bănoasă, sfârșise prin a-și convinge și bărbatul de toate acestea. În consecință, după ce vreo trei-patru ani va fi petrecut — vorba lui — ca un „lainic“, Creangă se pomeni trimis prin 1853—1854 la Școala domnească din Târgu Neamț, unde avu de profesor pe învățatul și întru toate originalul călugăr Isaia Teodorescu. Era acum de patrusprezece ani. Și cum moda schimbării numelui după voie se vede că era generalizată odinioară, „Nică“ figura în scriptele școlii cu numele de *Ștefănescu Ion*, care va fi sunat mai a de târgoveț. Cât și ce va fi studiat atunci, în sensul literal al cuvântului, e greu de reconstituit. Dar că înțelepciunea de un fel aparte, intransigența, fața de înfumurați și de proști, modestia în vestimentație și în felul de trai, limba ascuțită, vorba îndrăzneață au făcut din acest Diogene autohton (ne gândim la „înțelept“, nu la eroul din Iliada) un veritabil model de comportare în viață, pentru Creangă, — nu mai încape îndoială. Viitorul povestitor era dintr-o alcătuire nativă congeneră mai curând cu a acestuia decât cu a lui Maiorescu, întâiul profesor de la care va învăța nu peste mult carte temeinică, dar nu și acel „ceva“ care grăbește cunoașterea de sine. De aceea l-a portretizat prin trăsături ca de gravură în *Popa Duhu*, însă cu nu știu ce evlavie și căldură subiacentă de ton, dincolo de felul glumeț, din planul strict epic ale evocării.

Isaia Teodorescu nu era făcut să stea mult într-un loc, îndeosebi într-unul ca acela unde i se dase cazna de a învăța carte niște „țopârlani sălbatici“. Va fi părăsit el școala domnească atunci, pe neașteptate sau mai târziu? Greu de precizat. Însă, om „cu toane“, Creangă zice că i-a tras o bătaie zdravănă, „așa din senin“, și că asta l-a determinat să ceară mame-sei strămutarea la recent deschisa „școală catihetică“ din Fălticeni, condusă de N. Conta, unchi al filosofului Vasile Conta. Nu cumva Smaranda îl va fi trimis la această „fabrică de popi“ după gândul ei mai vechi și neabătut? Aici, nu se știe de ce, iarăși o schimbare de nume: „ Nic-a lui Ștefan a Petrei e menționat în școală cu patronimicul — rămas pentru toată viața și dincolo de ea — de *Ion Creangă*. Cât și ce a învățat la „Școala catihetică“ ar fi naiv să încercăm a reconstitui după o scriere de ficțiune cum e *Amintiri din copilărie*, unde modul de studiu de la Fălticeni e mai curând evocat printr-o prismă a caricaturizării generalizant-condensate a ceea ce era mai rău în învățământul de pe vremuri. Peripețiile din timpul liber, incursiunile pe la crâșme ale celor ce în multe feluri se pregăteau pentru atribuțiile „popiei“ sunt plauzibile într-o ordine mai generică. Dar că și la învățătură Creangă le prindea pe toate ușor, chiar năstrușniciile din gramatica lui Măcărescu, deducem din rugămintea lui Trăsnea de a-l „medita“ la astă materie și din felul amuzat în care acceptase Creangă să-l „procitească“.

Veritabila dovadă că așa trebuie să fi fost e însă alta. Desființându-se școala lui N. Conta spre primăvară, „catehumenul“ nostru a fost trecut printre cei dintâi zece „clirici pregătiți și cu talente“ cărora li se dădu sfatul — și trebuincioasa *recomandare* — de a merge în toamna următoare la Seminarul teologic „Veniamin Costache“ de la Iași. Ceea ce Creangă și făcu, biruit de îndemnurile fără posibilitate de replică ale părinților, dar cu inima îndoită, cu presentimentul că prea se îndepărtează — și pentru cine știe cât timp — de „vatră“. Se despărțea, de fapt, pentru toată viața.

Oricum, pentru moment, altă cale nu i se arăta, iar un rost al său începuse să se prefigureze, prin înlesnirile de la Seminar, unde se ținu cont de cât studiase la Fălticeni, fiind înscris în clasa a doua. Astfel, la sfârșitul anului școlar 1858, era absolvent al primelor patru clase — numite „de jos“. Fapt caracteristic pentru „lenevia“ pe care, în *Amintiri*..., autorul și-o atribuie ironic oriunde poate, prin rațiuni specific artistice de autoportretizare: trei ani la rând, profesorii și conducerea Seminarului îl găsiră în modul de a se purta și la învățătură vrednic de calificativele „bun“, „foarte bun“, „eminent“. Însă, cu toată „eminența“, survenind moartea lui Ștefan a Petrei tocmai când Creangă își isprăvea studiile din primul ciclu seminarial, acesta părăsi pe loc gândul de a isprăvi cu ciclul superior și se gândi la lucruri mai practice. Cu patru clase de seminar putea deveni diacon, însă numai în cazul că ar fi fost însurat și ar fi avut vârsta „legiuită“. Cum nu întrunea nici una din condiții, Creangă se pripi — probabil pentru întâia și ultima dată în viață. Înainte de douăzeci de ani, se căsători cu o fată de patrusprezece spre cincisprezece ani, Ileana, fiica popei Ioan Grigoriu din Iași, — o „frumușică“ din acelea inițiate pretimpuriu în cele „lumești“, pe care va fi cunoscut-o cu înlesnirea obișnuită în asemenea cazuri. Așa, intrând și în anul „vârstei legiuite“, la 26 decembrie 1859 era făcut diacon la biserica „Sfânta Treime“ din Iași.

„Mezalianța“ fusese premeditată și dintr-o parte și din cealaltă. Creangă se însurase din motivele arătate, iar fata lui Grigoriu spre a-și găsi paravan — tot „legiuit“ — pentru felul ei deocheat de a fi. Deși după un an de la căsătorie avură și un copil, pe Constantin, înțelegere cu asemenea soție nu putea fi. Și nici cu socrul, mare petrecăreț, care chibzuise și el, când consimțise la asemenea însoțire, să facă din Creangă un fel de slugă bună pentru toate câte îi trebuiau lui. Îl voia, după cum aflăm dintr-o plângere către mitropolitul de Iași, un desăvârșit „sacagiu, rândaș, cărătoriu de vin și rachiu de pin crâșme, ba chiar și întregul lăutariu“[1].

---

[1] Ion Creangă, *Documente*, ed. Gh. Ungureanu, p. 113

Într-o noapte, venind târziu acasă „cu mai mulți alții jucători chiuitori și foarte mari crai bețivi, bărbați și femei“, popei Grigoriu îi venise gustul să-și gâtuie ginerele, pe când acesta dormea — „legiuit“ — lângă „a mè soție“[1]. Creangă n-avu ceva mai bun de făcut decât să scape cu fuga, umblând în vestimentație de noapte „ca un strigoi pe lângă biserică și mormânturi“. Relațiile acestea au tot mers încordându-se și determinându-l pe Creangă la tot felul de noi plângeri către mărimile clericale. Era încă naiv, pentru acele vremuri, uitase ce pățise primul lui dascăl, când cu prinderea pentru oaste! Mitropolitul înaintase „suplica“ lui dintâi, spre cercetare, „duhovnicestei Decasterii“ (un fel de tribunal bisericesc), însă influentul său socru, prinzând de veste, hotărî să-i dea o lecție mai lămurită. Decasteria procedă „duhovnicește“, încarcerând pe jălbaș, pasămite pentru „cercetări“ și facere de „dreptate“. Dar o nouă plângere a diaconului către mitropolit, din 16 ianuarie 1860, arată că „nesupusul“ rămăsese uitat la arest și că acum cel care crezuse în dreptatea duhovnicească se mulțumea doar să ceară punerea în libertate, ca „să [nu] pei și de foame, nenorocitul de mine“[2]. Curat ca în atâtea din *poveștile* scrise mai târziu de Creangă, îți vine să zici, aflând de asemenea lucruri.

Înțelegând cât de periclitat era „rostul“ ce se iluzionase că și-a făcut, lăsând studiile seminariale pe la mijloc, Creangă începu să chibzuiască la altceva. Se înscrisese prin septembrie 1858 la Școala preparandală, un fel de „fabrică de învățători“ improvizată — și aceasta. Întâmplându-se căsătoria, nu-i mai urmase cursurile și, de astă dată, bine făcuse, deoarece era în destrămare. După pățaniile amintite din casa socrului, Creangă, nemaisuportând — cum s-ar zice — să fie „slugă la dârloagă“, se mută și cu postul și cu locuința, în alte locuri: la mănăstirea Bărboi, la mănăstirea Golia. Amintindu-și de gândul care îl făcuse să se înscrie la Școala preparandală, auzind cu promptitudine de venirea lui Maiorescu la conducere și de transformarea vetustului așezământ în *Școala normală de la Trei Ierarhi*, Creangă ceru de astă-dată cu bine chibzuită hotărâre și fu admis din 8 ianuarie 1864 să urmeze cursurile „normaliene“, deodată cu alți douăzeci și trei. De pe atunci, desigur, îi venise gândul s-o rupă la momentul potrivit cu ceea ce el însuși va numi lumea „boaitelor fățarnice“ din clerul ieșean. Își vedea de treabă, aparent mai supus, și în cele diaconești, dar cu alt interes urmărea cursurile lui Maiorescu (care trebuie să fi constituit o revelație pentru dânsul), precum și tot ce se mai preda la Școala normală și la anexa ei destinată lecțiilor aplicative. Atâta sârguință dovedi, încât directorul îi remarcă foarte repede vocația pedagogică și, nesovăitor cum era cu „urgențele“, îi și dădu o suplinire la clasa I a Școlii de aplicație. Absolvind cu premiul I anul de studii, era titularizat pe postul de la Școala de aplicație printr-un decret din 2 noiembrie 1864. După ce urmă cu

---

[1] *Op. cit.* p. 114
[2] *Ibidem*, p. 115

B.C.U. „M. EMINESCU“ IAȘI
LITERE

aceeași încordare a puterilor și cursurile anului II, la examenul de absolvire a Școlii normale — din 10 iunie 1865 — era declarat tot primul. Cumulând mai dinainte două posturi, iar între timp având și „hârtiile“ trebuitoare pentru justificarea legală a fiecăruia, Creangă socotea că de acum alegerea celui în care se va fixa îi aparține întru totul.

1866—1875. Se înșela. Soția îl lăsase, iar socrul îl pândea din umbră. Creangă, nemeditând la toate implicațiile acestor stări de lucruri, începu să se poarte tot mai „laic“, uitând că încă aparținea și clerului, nu doar învățământului. Se înregimentase în politica pe care o întețeau pe atunci, pe la 1866, cei din „Fracțiunea liberă și independentă“, începuse cu un grup de colegi să mediteze la alcătuirea unui manual didactic ce va și apărea în 1868, sub titlul *Metodă nouă de scriere și citire pentru uzul clasei I primariă*, se mutase cu postul de institutor mai la o parte de văzul mărimilor, la mărginașa „Școală sucursală de băieți nr. 1“, iar lungile plete diaconești de până atunci le reduse la proporții rezonabile. Toate acestea nu scăpară nici bețivanului de „iconom“ Grigoriu, nici altora, care trecură la o complicată mișcare de învăluire. Într-un număr din 26 februarie 1868 al ziarului *Convențiunea*, Creangă era denunțat opiniei publice că ar fi „scandalizat pe mulți“, mergând la teatru — el, față bisericească. În numărul 6 al *Curierului de Iași*, se da de înțeles că scandalagiul e de-a binelea nebun, deoarece, cu toate că nu era internat „în ospiciul alienaților“, tot „în ograda Goliei [...] șede un diacon care are și pasiunea de a trage la țintă sau de a vâna păsările“. Asemenea „păsări“ — se știe — aveau numele de „ciori“, tulburând de pe turlele bisericii prin urâta lor hărmălaie și pe alienați, și pe nealienați. Dar ce are a face?! „Popa vânătorul“, se continua cu deslușirile în ziar, a greșit o dată ținta, împușcând „în loc de o pasere fereastra bisericii ce se afla tocmai deasupra altarului“. Astfel fiind sesizate, forurile bisericești, „milostive“, îi cerură diaconului să se înfățișeze lor, pentru justificare, ceea ce acesta nefăcând, îi dădură o suspendare pe termen scurt, după aceea o a doua, iar pe urmă rămaseră în așteptare.

Creangă, din parte-i, începând să înțeleagă țesătura de ticăloșii, crezu că o poate înfrunta. Își vedea spornic de lucru la manuale, cu colegii, tipărind în 1871 *Învățătoriul copiilor...*, în colaborare cu C. Grigorescu și V. Răceanu. La școală era atât de priceput și de conștiincios, încât rapoartele de la inspecții nu găseau decât mari cuvinte de laudă pentru activitatea lui. Însă invidia, ura erau și ele în creștere direct proporțională. Superiorii ecleziastici socotiră că gestul care îi îndrituia să fie de acum înainte nemiloși era cel cu scurtarea pletelor. Judecându-i-se fapta de către consistoriu, se emise o „Poruncă a Mitropoliei“ din 8 septembrie 1871 care suna astfel: „numitului diacon Ion Creangă să fie oprit de lucrarea diaconiei pentru totdeauna până când, în conformitatea canon. 78 al sinod. din Cartagena, Pravila bis, Indreptarea legii, se va nevoi a se îndrepta, dând legale probe întru aceasta [,] să fie ertat“[1]. În termeni și în stil asemănător era redactat și un „Referat“ al consistoriului cu semnificație de *decizie*, la 22 septembrie 1871. Între timp, Creangă — tot cu o anume naivitate — trimisese consistoriului o scrisoare-protest, socotind că-i va convinge pe acuzatori că *legile*, fie acestea și bisericești, trebuie „tălmăcite“, adică aplicate și în „spiritul“, nu numai în „litera“ lor, și — mai cu seamă — nu cum le convine celor cu privilegiul de a le aplica: „dacă acuzatorii mei și-ar fi dat osteneală să citească mai cu luare-aminte textul Canonului 96 al Sinod. al VI, cum și tălmăcirea acestui canon, cu notița de supt ea, ar fi înțeles (afară numai dacă n-ar fi voit) că tăierea părului și cuviincioasa purtare a clericilor în ceea ce privește barba și capul nu numai nu este oprită, dar chiar este poruncită“[1]. Naivitatea lui Creangă nu se oprea aici. Socotind că decizia tribunalului ecleziastic îl elibera așa-zicând *de la sine* de obligațiile diaconatului, el lăsă și vestmântul bisericesc, căutându-și cu sporită pasiune de școală. Nu băgase de seamă că în „referatul“ consistoriului nu se spunea limpede că a fost *scos* din rândurile clerului, ci numai *oprit* de la „lucrarea diaconiei“ până când va da „probe de îndreptare“. Și cum înlocuirea antereului diaconesc cu hainele obișnuite numai a „îndreptare“ nu semăna, acum socotiră „clericii“ vrăjmași să-i dea lovitura de grație. La 15 iunie 1872, Mitropolia de Iași aducea *oficial* la cunoștință Ministerului Învățământului, care era pe atunci „și al Cultelor“, că Ion Creangă „este exclus dintre clericii altarului“ și că roagă „să se publice aceasta spre știința tuturor“. Evident, învinuitului nu i se dase în prealabil nici o înștiințare clară despre această „excludere“. Ministrul Christian Tell luă și el „literal“ adresa Mitropoliei din Iași, trăgând foarte „logica“-i concluzie: „fiind judecat de autoritatea bisericească“, „exclus din clericii altarului“, „prin pierderea demnității sale de preot nu poate să mai fie nici institutore în corpul didactic“[2]. Foarte evlavios om — „conservatorul“ ministru!

---

[1] I. Creangă, *Documente*, ed. cit., p. 192—193

Creangă, după cum împărtășea mai târziu unui cunoscut, fu apucat la început de o veritabilă letargie mentală: „Am stat o zi și-o noapte cu coatele pe genunchi și cu tâmplele în mâini și nu mă uitam la nimeni și la nimic și nu vream să aud nici să văz pe nimeni. Și-mi zvâcneau tâmplele și mă durea capul, de credeam c-o să plesnească. Stăteam și nu mă puteam gândi la nimic“[3]. Și la ce putea să se gândească pentru moment un om bun și drept ca el? Creangă nu-și plecă spinarea în fața arbitrariului „organizat“. Constatând repede că fruntașii de la „Fracțiunea liberă și independentă“ înțeleseseră să se folosească de el ca de o *unealtă* oarecare, nu să-i și fie de folos la mare nevoie, se lepădă pentru totdeauna de ei. La protestele îndreptate către ministrul Christian Tell, acesta rămase opac, după cum îi era mintea și celelalte habotnicii ale firii. La cine să mai fi apelat? Doar la *demnitatea* sa, de vreme ce individul, considerat în sine, rămâne — în fața supremelor încercări, așa cum și Maiorescu își notase odată în *Jurnal* — absolut singur, redus la puterile lui. Așa și cu Creangă, în acest — cel mai frumos din punct de vedere esențial-uman, desigur — moment din existența lui. Spre sfârșitul anului 1872, el se mută printre oamenii simpli de la marginea Iașilor, în „bojdeuca“ — acum istorică — din mahalaua Țicăului. Și nu fără intenția de a înfrunta în felul său găunoasele „mărimi“ din vatra marelui oraș moldav, în septembrie 1872 se făcuse debitant de tutun exact pe Strada Primăriei. Era un chip modest de a trăi și a rămâne „om“ în raport cu neoamenii care făcuseră din el un „caz“ al ascunderii propriilor atitudini zoologice. A și spus-o Creangă, răspicat, în scrisoarea trimisă consistoriului la 15 octombrie 1872, unde, după ce întreba așa-spunând retoric ce fărădelegi îi aparțineau, conchidea inflexibil, strivitor: „dacă n-ar fi ipocrizie la mijloc — ați răspunde așa: spiritul de modestie, independență, sinceritate, onestitate, francheța, curajul opiniunilor tale și fermitatea de caracter ce posezi, voind a-ți menține demnitatea de om, te fac urât de noi [de consistoriu, de alți „clirici“ — n.n.]; și pentru a te corige, trebuie să adoptezi contrariul acestora. Nu, niciodată nu voi face aceasta“[1]. Iar spre „a face curat“ în tot ce urma să reprezinte viața lui de acum înainte, Creangă ceru oficial tribunalului civil o decizie privind despărțirea de soția sa, care îl părăsise „de șase ani de zile“. În 5 septembrie 1873, primi câștig de cauză, inclusiv copilul, pe Constantin, de care și înainte el se îngrijise. În fine, spre a-și întregi noua „gospodărie“ după puteri „tutungiul“ aduse la bojdeucă o fată de prin megieși, pe Tinca Vartic, cu care trăi fără vreo legalizare a situației până la sfârșitul vieții. Era mult mai tânără ca el, nu știa carte, dar știa să fie gospodină și — în genere — era la locul ei, ajutându-se de o vie inteligență naturală.

---

[1] *Noul curier român*, nr. 112, 1872

[2] I. Creangă, *Documente*, ed. cit., p. 207

[3] Th. D. Speranția, *Amintiri despre Ion Creangă*, Iași, „Viața românească“, 1927, p. 13

Așa, timpul care pe toate le face și le desface, în contextul mereu schimbătoarelor împrejurări, începu a îndrepta ce se mai putea îndrepta și în existența lui Creangă. În locul mărginitului Christian Tell veni în mai 1874 Titu Maiorescu, care îi dădu la începerea anului școlar 1874—1875 un post de institutor la Școala de băieți nr. 2 din Păcurari. Tutungeria, care s-ar părea că nu mersese prost, o luă fratele ceva mai mic al lui Creangă, Zahei, statornicindu-se astfel și el în Iași. Iar așa urzind timpul lucrurile, Creangă ajunse un institutor cu vremea celebru, iubit de copii și de normalienii veniți la el pentru deprinderea unei atât de dificile îndeletniciri. Și nu doar atât: cele știute din „transistoria“ de acasă, confruntate cu modurile de a se face „istoria“ în marile aglomerări urbane, aveau să-l împingă pe humuleștean din situația unuia izbindu-se de multe stupidități în poziția celui solicitat să *depună mărturie* despre natura umană cum numai el era în stare.

1875—1879. La sfârșitul primului an de reluare a dăscăliei, un om care ajunsese la treizeci și șase de ani, se înfățișează ochilor uimiți ai neprietenilor și ai atâtor prieteni mai mult de convenienţă, drept un mare scriitor, chiar dacă însuşirea aceasta era mai degrabă „presimţită“ decât „acceptată“ ca o evidenţă. Cel care începu a face vizibilă minunea era Mihai Eminescu, un „Diogene“ şi el, în împrejurările de atunci, mereu pus pe „vânătoarea“ de posibili mari oameni ai scrisului. Pomenindu-se revizor şcolar de Iaşi şi Vaslui, poetul descoperi dintr-o ochire incomparabilele daruri de povestitor ale humuleşteanului târgoveţit, cu prilejul „consfătuirilor“ cu învăţătorii pe care le organizase către sfârşitul lui iulie 1875. Oameni din Ţara de Sus moldavă amândoi, ştiind despre toate ale vieţii, ale cumpănirii gândurilor, unul cât şi celălalt, numai că în chip *complementar*, Eminescu şi Creangă se împrietenirâ numaidecât şi trainic. Creangă, dedat cu subtilităţile scrisului încă dinainte, de pe când începuse să publice povestiri cu neostentativ tâlc prin amintitele manuale didactice la care colabora, trebui să citească în septembrie la „Junimea“ — împins de sugestiile, fără putinţa cuiva de a li se împotrivi, eminesciene — *Soacra cu trei nurori*. Astfel îşi inaugura vestitul ciclu de *Poveşti*. Scrierea citită junimiştilor a şi fost publicată cu mare grabă de către Iacob Negruzzi în numărul din 1 octombrie 1875 al *Convorbirilor literare*. Au urmat, cu acelaşi succes la citirea în cenaclu şi la publicarea în revista „Junimii“ (deşi, cu excepţia lui Eminescu, nimeni nu se dumerea prea bine *de ce*), toate celelalte „poveşti“ cunoscute (afară de *Făt-Frumos fiul iepei*), până la 1878, alături de povestiri cu desfăşurare nuvelistică precum e *Moş Nichifor Coţcariul*.

---

[1] Nicolae Timiraș, *Ioan Creangă*, ed. a II-a, București, „Bucovina“, 1941, p. 80—18

1879—1883. Cum îi vin oricărui om năpastele, sempitern, aşa a trebuit să i se întâmple şi lui Creangă. În 1877, pe când lucra mai cu spor la homerica „poveste“ despre *Harap Alb*, l-a trăsnit ca din senin prima criză de epilepsie, boala ale cărei predispoziţii îi veneau fără îndoială din partea mamei. Spre sfârşitul anului, neasemuitul prieten şi sprijin în cele literare şi în toate tulburările de suflet, pleca la Bucureşti, să lucreze la *Timpul*, după ce Iaşul îi devenise în multe feluri de nesuferit. Creangă „jeli“ cum numai autenticii moldoveni o pot face amândouă întâmplările. În două scrisori trimise celui pe care de pe atunci îl considera „cel mai mare poet al românilor“, institutorul scriitor îi împărtăşea scriitorului gazetar — cu nu ştiu ce abscons sentiment că îmbătrânise dintr-o dată — că bejenirea acestuia îl umpluse de „multă scârbă şi amăreală“, sau — implorător cum cu nimeni nu fusese (în preajma sărbătorilor de iarnă): „Vino, frate Mihai, vino, căci fără tine sunt străin“[1].

Cu sentimentul de a fi ajuns pe acel versant al existenţei despre care nimeni nu ştie lămurit unde duce, Creangă mai publica de la 1879 înainte povestiri ori scrieri „solomonice“ de dimensiuni restrânse (cele două despre *Moş Ion Roată*, *Cinci pâni*), plănuia o comedie despre viaţa din mahalalele ieşene, *Dragoste chioară şi amoriu ghebos* (cf. *Ms. acad. 4074*), însă puterile esenţiale şi le încorda pentru „mărturia“ care în cazul său putea deveni capitală: *Amintiri din copilărie*. Prima parte a acestei scrieri (după ce mergând la București, în mai noua lui calitate de membru al „Consiliului general al Instrucțiunii“, o verificase printr-o lectură cu Eminescu și Slavici), a publicat-o în *Convorbiri literare* din 1 ianuarie 1881. Tot o „amintire“, poate cu gândul de a fixa în memoria generațiilor ce aveau să vină pe un înainte-mergător al său, era *Popa Duhu*, publicată în numărul din 1 noiembrie 1881 al *Convorbirilor...* A doua parte a *Amintirilor din copilărie* — scriere ce se închega „din mers“, ca ale lui Eminescu — Creangă o dă la iveală în *Convorbiri...* la 1 aprilie 1881, iar partea a III-a — în numărul din 1 martie 1882 al revistei junimiste.În 1883 era prezent în aceeași publicație doar cu amintirea-“anecdotă“ *Cinci pâni* (în numărul de la 1 martie), iar pentru *Almanahul societății academice social-literare „România Jună“* trimitea istorisirea *Ioan Roată* și *Vodă Cuza*. Toate, prin urmare, scrieri de bilanț existențial și de înțelepciune, aparținând unui plauzibil „gnomism“ al epicii.

---

[1] Ion Creangă, *Opere*, vol. II, 1970, p. 192—193

1884—1889. Vreme prematură de amurg al vieții, perioada aceasta Creangă o petrecu mai mult pe la medicii învățați sau rustici, pe la băile de la Slănic, decât mergând la școală ori îndeletnicindu-se cu scrisul. Boala „fratelui Mihai“ va fi contribuit nu cu puțin la agravarea propriei dispoziții de a înainta în tenebrele propriei maladii, nu la încercarea de a ieși din ele. În 15 mai 1885 îi scria cu amară ironie lui Iacob Negruzzi, care-i tot cerea „colaborări“, că sănătatea nu-l iartă, dar că „încuragiat de d-voastră, voi mai încerca a scrie câte ceva“[1], fără a preciza și termenul de predare, „căci știți d-voastră tare bine că aceasta e treabă de gust, nu de silință“ [2]. Iar după ce Negruzzi se stabilea în București, ducând și revista „Junimii“ cu el, Creangă îi adresa lui Maiorescu — în 19 septembrie 1887 — o misivă tot „amintitoare“ de cele ce au fost și-s fără întoarcere: „vinerea trecută, în 18 spre 19, m-am culcat iarăși afară după obicei și pe la câte oare voi fi adormit nu știu, dar știu că am adormit gândindu-mă cu jale mare la societatea „Junimea“ și ce mai este ea acum! Ia bietul Eminescu și ce mai este el acum! Ia Gheorghe Scheleti, Lambrior, Conta și unde sunt ei acum!“[3]

Nu oricine poate aprecia limpede când i s-a încheiat „ciclul“ existențial și de aceea își supraviețuiește penibil. Însă Creangă — asemeni lui Eminescu — arăta prin tragica „recapitulare“ amintită că era dintre cei pe deplin edificați.

Prin 1888, povestitorul citea în cercul ce gravita în orbita *Contemporanului* al lui N. Beldiceanu ceea ce în volumul al doilea, din 1892, al scrierilor sale va figura drept partea a IV-a a *Amintirilor din copilărie*. Întrecându-i boala și câte puteri îi mai rămăseseră, îndeosebi după ce auzi de moartea lui Eminescu, Creangă răspundea la întrebările despre sănătate ale prietenilor și neprietenilor că

---

[1] I. Creangă, *Opere*, vol. II, 1970, p. 204
[2] *Ibidem*, p. 205
[3] *Ibidem*, p. 202

„de-acu nu-i mult până departe“[1]. „Departele“ la care se referea un bărbat de felul lui Creangă veni — pentru alții pe neașteptate, pentru humuleștean nu — la 31 decembrie 1889, în tutungeria lui Zahei. Pentru un asemenea om, viețuind (fie și printre obraze subțiri) după legile nescrise ale naturii, un „an nou“ nu mai putea să aibă vreo noimă. În revista *Făt-Frumos*, din 1930, stă scris că „marți 2 ianuarie ora 1 precis“, Creangă era coborât în gropnița ce i se hotărâse, la cimitirul ieșean „Eternitatea“.

II. CONTROVERSATE PROBLEME DE „BIOGRAFIE INTERIOARĂ“

În literatură, în arte, înainte de clasificația după „stiluri“ ar trebui luată în considerare una mai generică, antropologică. „Tipologiile“ tradiționale, atunci s-ar clătina din temelii. Era Maiorescu, precum chiar cei foarte apropiați îi reproșau, un „realist rece“, un „pragmatic“ limitat, un „sistematic“ rigid sau — după un cerc de opinie mai larg, al contemporanilor, al urmașilor — de un „olimpianism“ elegant, dar prea supravegheat, distanțator în raport cu semenii? „Stilul“ ce imprima feluritelor activități, ținutei sale îndeobște, i-a derutat astfel pe cei ce nu știau că foarte de timpuriu marele critic își dăduse seama că era sortit să aibă numai „contraste“. Dar Eminescu, „romanticul“ înnăscut, cunoscut și recunoscut ca atare de toți, însă, cu toate acestea, specialist într-ale unei științe atât de „prozaice“ ca economia politică și *realist* de-a binelea în punerea atâtor probleme de politică internă ori externă ale țării, într-o epocă atât de complicată ca aceea care a precedat și i-a urmat războiului pentru independență din 1877? Și, acum, Creangă? El, după cum se știe, a fost considerat multă vreme un — talentat, ce-i drept — „prelucrător de folclor“, apoi chiar un genial „creator“ de *povești* în „stil“ popular — *realistic*, apoi un „jovial“ povestitor *baroc* în linia rabelaisiană, apoi un homerid „clasicizant“ etc., etc. Caragiale, — și acum se admite, — e un observator nemilos de oameni și moravuri ce sfidează bunul simț, bunul gust, echitatea elementară; ar fi adică un *realist* de mare pătrundere și cuprindere, iar prin „stil“ un *clasicizant* ce știe să respecte „canoanele“ respective fără aerul de a o face. Slavici, în fine, ar fi un „realist“ și un „eticizant“ cam elementar, având putere de observație, dar șovăială în materie de compoziție și de expresie, un gust cam nesigur ș.a.m.d.

Așa ar fi, la alte concluzii nu se poate ajunge, când drept criterii de clasificare *tipologică* se iau — în sens mai larg ori mai restrâns — „stilurile“, considerate din felurite unghiuri. Dar asemenea clasificare e prea aleatorie, depinzând în măsură importantă de avatarurile modei, de capacitatea — variabilă — a cuprinderii stilurilor diferite dintr-o mare operă și de incapacitatea frecventă de a descoperi ascunsul numitor comun al acestora. Altfel se prezintă lucrurile din perspectiva antropologică. Ba se și poate ajunge la concluzii ce pot surprinde. Spre a nu extinde constatările departe de ceea ce ne preocupă imediat, vom zice numaidecât că marii noștri „clasici“ și înainte mergătorul acestora, Maiorescu, erau toți — prin nucleul întregii lor alcătuiri native — niște mari „romantici“. Fiindcă, spre deosebire de opinia pe care Hamlet o avea despre „filosofia“ lui Horatio, ei cuprindeau, din perspectiva năzuințelor eterne ale speciei umane, „mai multe [decât] îs în cer și pe pământ“. Cunoșteau „măsura“ proprie fiecărui lucru, lucrurilor atât de aparte ale lumii, dar recunoșteau și „trestiei gânditoare“, omului, dreptul, oricum *năzuința*, de a căuta o modificare a fenomenelor obiective, o relaționare a lor după „măsura“ inerentă umanității, — dintotdeauna tânjind spre absolut și observând extinderea propriilor reprezentări despre acesta cu fiecare pas făcut spre cucerirea lui. Aceasta e *condiția antropologică dată*, în raport cu care *condiția lor literară* e o *rezultantă*. Încât, un Caragiale putea să persifleze romantismul (pe cel prost, desigur), în finalul din *Două loturi*, cu alte prilejuri. Prin grandioasa lui tetralogie comică și prin tot ce a mai scris — să zicem — numai până la *1907 — Din primăvară până în toamnă*, „exclamă“ invariabil printre rânduri ca Eminescu în perechea de versuri din *Aveam o muză*: „O, de-aș orbi, de-aș amuți odată,/Că-n lume nu văd lumea căutată“. Dar Maiorescu nu de asemenea senzație existențială era stăpânit în tot ce a înfăptuit și mai plănuia să înfăptuiască? Dar Creangă, cel făcând un atât de tragic „haz“ subiacent de *ireversibilitatea* timpului, în *Amintiri din copilărie*? Dar Slavici, intitulându-și cu un fel singular de „umor negru“ *Pace și liniște* capitolul final din *Mara*? A fi un „sintetizator“ de anvergura arătată pe la începutul acestei cărți și în alte locuri ale ei, e a fi pătruns de singura, veritabila „demiurgie“, cea umană, în raport cu care mersul naturii rămâne mereu neconștient de propria direcție. Iar fiind astfel, în „dialogul“ cu semenii, cu evenimentele, cu stările de lucruri din lume, cu existența — în genere, rămâi mereu *romantic*, esențialmente vorbind, *tipologic* vorbind, deoarece — dintotdeauna — condiția veritabililor „exponenți“ ai umanității rămâne substanțial „romantică“, indiferent de faptul că au păzit toate canoanele „clasicismului“ atunci când scriau *Fedra*, sau au calculat ca la „clasicistul“ joc de șah felul cum *trebuie* să decurgă bătălia de la Waterloo. *Stilurile* literar-artistice se schimbă, dar *romanticitatea antropologică* a iscătorilor de noi stiluri, adică a naturilor exponențiale, rămâne identică sieși.

---

[1] Grig. I. Alexandrescu, *Biografia lui Ion Creangă*, în *Scrierile lui Ioan Creangă*, vol. I, Iași, 1890, p. 28

Iată cum, dincolo de varietatea irepetabilă a operelor, a stilurilor tuturor vizibile ale acestora, dăm din perspectivă antropologică de „numitorul comun“ ascuns care-i situează pe marii noștri clasici în aceeași atât de distinctă „familie de spirite“, *romantică* în înțelesul *tipologic* de cea mai mare generalitate. Iar așa înțelegând lucrurile, controversatele probleme de „biografie interioară“ a lui Creangă pot fi scrutate din unghiuri mai puțin învrăjbitoare între ele.

*

Că unghiurile acestea au fost și mai sunt în vrajbă, se știe. Când trăia, Creangă era socotit un fel de pehlivan cam într-o ureche al Iașului, un „popa Smântână“. După ce a intrat între junimiști, aceștia vedeau în el o „fericită achiziție pentru societatea noastră“ un „talent primitiv și necioplit“, ce-i drept — cu „sănătoase produceri“ literare (opinia, se știe, e a lui Iacob Negruzzi). Mai cumpănit, ca totdeauna, Titu Maiorescu îl socoti de pe la *Amintiri...* înainte un scriitor „neprețuit“, dar — subînțelegând „primitivitatea“ de care vorbea Negruzzi — îi acordă într-un rând și caracterizarea, oricum ambiguă, de „vârtosul glumeț“. George Panu, cu o comprehensiune care o emulează pe a lui Iacob Negruzzi, vorbea în ale sale *Amintiri de la „Junimea“ din Iași* despre „viața simplă și primitivă“ pe care o duceau Eminescu și Creangă, în vremea marii lor prietenii și despre faptul că în discuții „se înțelegeau ... ca gâsca cu rața“; purtând, vasăzică, un fel de „dialog al surzilor“. După moartea scriitorului, unul din colaboratorii la manualele de care și Creangă se ocupa, Gh. Ienăchescu, pretindea că humuleșteanul luase un „caet manuscris de povești“ de la un bătrân ce se numea Costache Bută, din care copia ceea ce se știe că a publicat în *Convorbiri...*, sau că Tinca Vartic — „de o deșteptăciune foarte cu mult superioară lui Ion Creangă“ — îi da subiectele. Și nu numai atât: „Eu [adică denunțătorul de «plagiate» imaginare Gh. Ienăchescu — n.n] Constantin Gregorescu, [...] Vasile Receanu, B. Conta, venea și ne toca capul Ion Creangă cu cele ce urzea ori copia, ci-i îndreptam, îi indicam, îl ajutam fără a avea pretenții, așa că până se ducea el să cetească în Junimea, era sucite și resucite de noi smeriții, tot ce se vede scris de Ion Creangă“. A mai trecut vreme până să-i recunoască G. Călinescu „erudiția paremiologică“, originalitatea de concepție, aplicație la lucrul pe manuscris cât și lui Eminescu ori Caragiale. Cultura nu e totuna cu lectura (fie și „la zi“, ca a lui Vasile Pogor, să spunem); după cum publicarea de povești în felul celor ale lui Creangă nu este echivalentă cu transcrierea lor *tale quale* din caietul cine știe cărui Costache Bută. (În privința aceasta, ni se oferă cel mult un indiciu că și Creangă — asemeni lui Eminescu — își va fi alcătuit o culegere de literatură populară, unde își căuta câteodată vreun „punct de plecare“, nu mai mult). Încât, pentru cei care și azi vorbesc de „popularul povestitor“, cu lecturi „elementare“ ca a „oricărui alt institutor“ de pe vremuri, nepricepând că o prețuire a „culturii“ de felul celei a lui Creangă nu înseamnă subestimarea lui Shakespeare ori a marilor filosofi din epocile moderne, reamintim doar pasajul concluziv din studiul nostru *Introducere în opera lui Ion Creangă*: „I-a scăzut prin aceasta [modul cum înțelesese să se cultive — n.n.] lui Creangă stima față de un prieten al său atât de școlit ca Eminescu? Sau față de ceea ce capetele luminate edificaseră în alte mari, de veche tradiție, culturi ale lumii? Nicidecum. Însă luându-se prietenește la întrecere cu Eminescu, Ion Creangă și-a pus în gând să arate lumii de ce e în stare o prodigioasă cultură folclorică, aproape bimilenară, ca a noastră. Ne permitem să repetăm: nu ignorând esențele marii culturi a altor popoare — cum se mai crede adeseori — ci dându-le replica printr-o operă de extremă sublimare și «concentrare»"[1]

Fiindcă, totuși, nu e ușor a găsi „măsura" adecvată unei *culturi* de genul celei a lui Creangă, dar și a oricui, să reluăm chestiunea dintr-un plan cu precădere teoretic. Goethe distingea între „Lehrjare" și „Wanderjahre", având prea îndreptățite rațiuni s-o facă. Altceva reprezintă *conceptul*, îndeobște orice reprezentare a lucrurilor lumii obținută prin mnemotehnica pur mentală, și altceva e conceptul *trăit*, reprezentările dobândite pe cale livrescă, însă și verificate multiplu prin experiența nemijlocită. Om „cult" e cel care înaintează cât de mult pe cea de a doua cale; cel care se mulțumește numai cu prima e doar un ins „instruit", apt de reproducerea ultimei cărți citite, în discuție cu prietenii (ceea ce își are utilitatea specifică), dar nu și în stare de a produce el însuși „cultură" în deplinătatea cuvântului. E un relativ folositor *agent de difuziune a culturii*, dar nu și un adevărat creator de valori spirituale ori materiale. Orientarea de azi a învățământului nostru tocmai aceasta ar trebui să evite: stricarea echilibrului dintre „difuzorii" și „creatorii" de valori. Însă, esențialmente, așa înțelegeau lucrurile oamenii din popor, în vremurile vechi; de aceea, la temelia întregii noastre culturi și civilizații folclorice distingem o inextricabilă rețea de „concepte trăite". Creangă subînțelegea toate acestea, iar marele său prieten Eminescu le și teoretiza, cu vădite accente polemice la adresa unor contemporani: „E păcat cum că românii au apucat de-a vedea în basm numai basmul, în obicei numai obiceiul, în formă numai forma, în formulă numai formula. Formula nu e decât manifestațiunea palpabilă, simțită a unei idei oarecari" ce „trebuie...înțeleasă" (Ms. acad. 2257, f. 61 v.). Sau: „E multă diferență între educațiune și cultură" (*Ibidem*, f. 30).

Întocmai așa înțelegea lucrurile și Creangă, atunci când își presăra opera cu sumedenie de „vorba ceea". Însă *împrospătându-le* prin contextele anume chibzuite din *Povești*, din *Amintiri*..., în care le introducea iar alteori parafrazându-le cu iscusință prin inimitabilul său stil indirect liber, — spre a pune în lumină bogăția de adânci înțelesuri absconse, estompate prin uz și abuz, uitate. Era modul cel mai înalt și mai eficient de a face cunoscută *cu mijloace moderne* prodigioasa cultură a unui popor care nu putuse avea universități de prin secolul al XIV-lea, dar de a fi gândit și înfăptuit valori perene se dovedise capabil încă de pe atunci. Inaparent, dat fiindu-i specificul operei și evitarea oricărei pedanterii, Creangă e un „filolog" al culturii noastre folclorice neîntrecut până astăzi în ordinea adâncimii interpretative. Și atunci nu e mai cult el decât „oricare institutor" din vremea lui? De ce l-au primit junimiștii cu atâta căldură? Fiindcă reprezinta strălucit un *tip de cultură* care lor le lipsea, ori erau numai aproximativ edificați asupra lui. Într-un pasaj din *Amintiri*... (care trebuie luat *cum grano salis*, ca pretutindeni în scrisul său), Creangă e cât se poate de explicit în privința *opțiunilor* și a *modului* său de a se cultiva: „Pe la școală [cea de la Fălticeni — n.n.] mai dam noi așa, câteodată, de formă. Dar, la drept vorbind, nici n-aveam ce căuta, căci bucheaua [stricta „instruire" — n.n.] poate s-o învețe și acasă cine vrea. Iar cine nu, ferice de dânsul. Și eu, unul eram dintr-acei fericiți: când e vorba de credință, ce-ți mai trebuie învățătură? [persiflare subțire a duhovnicescului „crede și nu cerceta" — n.n.]. De la moș Bodrângă zic și eu că aveai ce învăța: fluerul său te făcea să joci fără să vrei, și poveștile lui nu-ți dau vreme de dormit"[1]. Cu alte cuvinte, fluierul moșneagului actualiza străvechi puteri orfice! Iar în partea ultimă a *Amintirilor*... — tot cu privire la „opțiune", înaintea obiditei plecări la Socola: „dragi-mi erau șăzătorile, clăcile, horile și toate petrecerile din sat, la care luam parte cu cea mai mare însuflețire! De piatră de-ai fi fost, și nu se putea să nu-ți salte inima de bucurie când auzeai, uneori în puterea nopții, pe Mihai scripcariul din Humulești umblând tot satul câte c-o droaie de flăcăi după dânsul și cântând:

---

[1] George Munteanu, *Introducere în opera lui Ion Creangă*, 1976, p. 59—60

„Frunză verde de cicoare,
Astă noapte pe răcoare
Cânta o privighetoare
Cu viersul de fată mare.
Și cânta cu glas duios,
De picau frunzele jos;
Și cânta cu glas supțire
Pentru-a noastră despărțire;
Și ofta și ciripea,
Inima de ți-o rupea!"

Și câte și mai câte nu cânta Mihai lăutariul din gură și din scripca sa răsunătoare, și câte alte petreceri pline de veselie nu se făceau pe la noi de-ți părea tot anul zi de sărbătoare!"[2]

Astfel, Creangă e „sinteza" vie a culturii populare românești de veacuri, adusă la deplină vedere în cadrul celei numite cu tot dinadinsul „culte". E, adică, nu un simplu vehicultor de cultură, ci un *exponent*. Ceea ce nu mai admite replică, în problema ce interesa.

---

[1] I. Creangă, *Opere*, vol. I, 1970, p. 210
[2] I. Creangă, *Opere*, vol. II, 1970, p. 219

*

Dintr-o scrisoare trimisă lui Maiorescu la 10 noiembrie 1876, aflăm despre Creangă că regreta faptul de a nu fi avut timp să scrie „scurt" povestirea *Moș Nichifor Coțcariul*; după cum — am văzut — îi amintea și lui Iacob Negruzzi, tot într-o scrisoare, că scrisul e o chestiune de „gust", nu de „silință". Cu alte cuvinte, el nu miza pe ușurința lui naturală de a povesti, pe talentul „primitiv", ci pe — am zice azi — o „poetică a prozei" de care era conștient în atare grad, încât a știut să-și potrivească scrisul cu însușirile native într-un fel care le împingea pe acestea spre supremul rafinament, fără să le denatureze. Nu se „imită", așadar, nici pe sine, cel din starea dintâi, necum pe alții. De aceea nici nu a putut fi imitat de alții vreodată. Își are însă *constantele* de structură și stilistice, care — înfățișându-se mereu altfel, în funcție de context — apar ca tot atâtea „teme" cu „variațiuni". Centrul de iradiere a acestora e în funciar-romantica tensiune dintre un „cuget" de o luciditate fără termen de comparație și o „inimă" din cale afară de simțitoare și râvnitoare de multe cele. Aflăm lămurit că așa e, din felul cum începe a se configura partea a III-a a *Amintirilor din copilărie*: „— Nu mi-ar fi ciudă, încaltea când ai fi și tu ceva și de te miri unde, îmi zice cugetul meu, dar așa, un boț cu ochi ce te găsești, o bucată de humă însuflețită în sat de la noi, și nu te lasă inima să taci; asurzești lumea cu țărăniile tale! Nu mă lasă, vezi bine, cugete, căci și eu sunt om din doi oameni"[1] etc. Și tot în acest fel, punctând cele ce destăinuia cu multe semne de exclamație, scriitorul evocă așa-spunând din perspectiva „inimii" împrejurimile Humuleștilor, până la Cetatea Neamțului, cea „îngrădită cu pustiu" și „acoperită cu fulger". Apoi suntem readuși în satul cu atâtea drumuri strângându-se pentru o clipă în el, spre a se desface apoi din nou în toate direcțiile, către iarmaroace, înspre mănăstirile din munți, în direcția cărora „câți străini din toată lumea, și câte inimi purtate de dor, și câte suflete zdrobite și rătăcite n-au trecut prin satul nostru [...] Lume, lume și iar lume!"[2]. După care „cugetul" își recâștigă ascendentul, găsind că nu era loc pentru atâtea ocoluri, în loc de evocarea „copilăriei petrecute în Humulești" și că „așa era cu cale să fac de la început". Însă numaidecât cu înțelegere față de pornirile „inimii": „dar am ținut să arăt că humuleștenii nu-s trăiți ca în bârlogul ursului, ci au fericirea de a vedea lume de toată mâna"[3].

... *Fericirea* — a „cugetului", a „inimii" — *de a vedea lume de toată mâna*: nu acesta este izvorul întregii opere a lui Creangă? A găsi „fericire" în contemplarea, în cunoașterea lumii, nu e în aceasta *justificarea* ei?

„Justificare" a îndeletnicirii de a fixa prin scris cele văzute, nu și a „lumii de toată mâna", pe care în *Povestea lui Harap-Alb* autorul o comentează în felul următor: „Dar iar mă întorc și zic: mai știi cum vine vremea? Lumea asta e pe dos, toate merg cu capu-n jos; puțini suie, mulți coboară, unul macină la moară“[1]. La o „lume pe dos“ trebuia un *martor* care să i se împotrivească recurgând la propriile-i moduri de comportare, mimându-i scrântelile, absurditatea, funciara neseriozitate, ferocitatea inconștientă. Un om „anapoda“, prin urmare, cum din vechime s-a zis între români, pornindu-se de la complicatele meșteșuguri ale *disimulării* țărănești în raport cu tăvălugul unor rânduieli sociale și al unei istorii maștere. Iar Creangă — a cărui fire de „exponent“ abrevia prin *ontogenia* ei, cât și în cazul lui Eminescu, *filogenia* poporului celui mare, multă vreme abătut de la rosturile lui de către „păturile superpuse“ — așa a înțeles să apară, curând după ce ajunse mai prin preajma celor de la cârma treburilor. El ridică și complică indefinit modul de a fi în copilărie la demnitatea unui „stil“ care buimăci pe mulți. Coautorii de manuale didactice, strânși să-i asculte *Inul și cămeșa* în lectură proprie, cad repede în exasperare și conchid sumar că-i „într-o ureche“, dacă stă să sucească și să răsucească la nesfârșit propoziția liminară: „Din in ca și din cânepă, tot pânză se face... A! ... stai, cum vine aice: «Din in ca și din cânepă tot pânză se face?!...» Cum vi se pare vouă?! Ian ascultați: din in ca și din cânepă, tot pânză se face?... Din in ca și din cânepă, tot pânză se face?... Din in ca și din cânepă?... Din in!... Din in?... din in ca și din cânepă?... din cânepă...“ ș.a.m.d. La bojdeucă, Tinca — deși aici „masca“ și-o lăsa, cele mai adesea — îl urmărea cu mare nedumerire sau iritare cum râde și plânge, scriind, căzând pe gânduri, îndreptând ceva, holbându-se încruntat la hârtia din față. Junimiștii, ascultându-i cu desfătare „corozivele“ și cele ce aducea pe foi îngrijit scrise, spre publicare, se mirau totuși de hainele lui din țesătură groasă, purtate iarna-vara, părându-li-se că era vremea să se mai „orășenizeze“ cel puțin în vestimentație. Dar clericii, de când cu împușcatul ciorilor, tunderea chicii diaconești și celelalte — până la a se face tutungiu, în loc să se fi „pocăit“ cât mai avusese vreme?

---

[1] *Ibidem*, p. 192

[2] *Ibidem*, p. 193

[3] I. Creangă, *Opere*, vol. II, 1970, p. 192

Dar în scrisori, care totdeauna-s de situat pe la jumătatea distanței dintre existența nemijlocită și creație, cum se mai nastratinește Creangă?! Pe cam placidul la minte Gane îl va lua la vale din primul moment cu un „stimabile“ și apoi îi dă următoarea „consultație despre tăun“ (i-o ceruse prozatorul, se vede): „La scrisoarea dumneavoastră am cinstea a răspunde: Tăunul este un fel de muscă lungăreață la trup, de coloare surie-gălbie, care «mai cu samă, bunăoară, firește, mai departe, vorba burlăcăritului» piscă vitele“[2] etc., trecând la licențiozități nu cu mai puțin meșteșug spuse decât cele din *Povestea poveștilor*. Lui A.C. Cuza, care de la Bruxelles îl întreba prin noiembrie 1885, „ce mai face“, Creangă răspunde prompt „că nu mai pot face acum nimănui nimica!...“ după ce-i mulțumise pentru „politețe“așa: „Sunt foarte vesel aflând că ești sănătos și cred că nu m-ai uitat, căci sufletele nobile mai degrabă se uită pe sine“[1]. Către cei de-acasă precum aflăm dintr-o scrisoare trimisă preotului Gheorghe Creangă, ghidușul se adresează cu volubilitatea de pe vremuri, încă neînfrânată prin scris; textul e premeditat-zălud: „De vreți a ști noutăți, nouă, iată vă spun: cu nefericita ocaziune a răposatului întru fericire a Bondarului și pusu la revineală în pușcăriă, [a] sfântului Nichipercea, m-am dus la Pru! u! utu, și am făcut feredeie de pungă. Sunt bune ori ba? [...] Altă noutate nouă: în timpul vijeliei unui înderetnic vânt de la finele nepomenitei luni, iunie, clopotnița Goliei fu aruncată deasupra celei de la Bărboiu, și clopotele tocmai la Patruzeci de Sf[in]ți; și la Arhiman-Dracu Merișesco în grădină, a crescut un crastravete de doi coți și jumătate (2 1/2) care merită a fi dus la expoziția de la Frumoasa, care are a fi la 24 septemvrie, curgător în avusul (abusul) urbei Neamțul buza-bri de Bercu, în casele lui Grama, să se mur[e]ze; — și atunci ar putea fi gustos pentru mahmurul și gherghetegul paroh a coșului de biserică Posa[...] și a nevalabilului prohesore din satul rural Țipirigu, cucurigu, sau Pi! pi! ri! gu, care are trei mii de zile pe un an de lei, patru care de cărbuni din pădurea Dumesnicului, pentru văcsuit opincile, și apă cât va putè bea, cu cal cu tot, din pârâul trecător pe lângă băsărică; afară de alte venituri ce-i mai curg de pe dealul Cetății, când vine vro ploaie repede [...] Închinăciuni mutuale la cei ce nu mă vor întreba“[2] etc., etc. Altă atitudine — complexă îmbinare de atașament, stimă reală și nu știu ce ironie pitită prin interstiții — adoptă Creangă atunci când scrie fostului său profesor și în atâtea chipuri binefăcător, mentorului „Junimii“. Într-o scrisoare trimisă lui Maiorescu la 19 septembrie 1887, după ce-și mărturisește impresia că deodată cu „Junimea“ trecuse si marea Epocă la care fusese partaș, Creangă se scuză pentru libertățile de limbaj într-un fel care alternează disimulația cu mărturisirea unei constante a felului său de a fi: „Dacă n-ai râs de mult de vreo prostie a vreunui idiot, de care numai în răposata „Junime“ de la Iași se putea râde cu mult haz, poftim, vă rog, de-ți râde cu hohot de una acum. Dar, vă rog! multe prostii și în vreo două trei rânduri în viața mea, de când am avut norocirea de a vă cunoaște, chiar grosolănii am îndrăznit a spune cătră d-voastră, nu însă din răutate, ci din prostie; m-a luat gura pe dinainte“[3]. Așa stăteau lucrurile și altul decât Creangă nu le-ar fi putut zice mai exact pe nume: îl lua mereu gura pe dinainte; cu justificarea că era a unui vorbăreț de geniu. Bucurându-se, într-o scrisoare către Vasile Conta de succesul acestuia la alegerile parlamentare, Creangă se mărturisește iarăși în felul său: „Eu, după cum mă cunoști, parcă înnebunisem de entuziasm, și de, prost oi fi, dar inimă mare am [...] Să trăiești, căci tu faci cinstire Ieșului nostru, oropsit și blestemat de D-zeu și de oameni!“[4] Iar cât de „mare“, de *comprehensivă* inimă avea Creangă, se știe din scrisorile atât de elocvente în privința dragostei și prieteniei ce-i purta lui Eminescu, din felul delicat-dojenitor în care îi amintea de Veronica Micle, din duioșia infinită cu care-i evoca „acele nopți albe când hoinăream prin Ciric și Aroneanu, fără pic de gânduri rele“[1].

---

[1] *Ibidem*, p. 112

[2] *Ibidem*, p. 195

---

[1] I. Creangă, *Opere*, vol. II, 1970, p. 191

[2] *Ibidem*, p. 183—184

[3] *Ibidem*, p. 201—202

[4] *Ibidem*, p. 190

Fiind corespondența unor negrafomani într-aceasta ca Ion Creangă atât de mărturisitoare, putem conchide liniștiți că așa era scriitorul cum singur se definise, — cumpănindu-și mereu disimulările cu franchețea. *Mintea* lui urieșească și-o dosea tocmai îndărătul „prostiei“, cu toate că ea nu cunoștea stavili în pătrunderea oamenilor, a lucrurilor, ca ochiul cel din fruntea unui binecunoscut erou de-al său: „— Iaca, începu el [Ochilă — n.n.] a răcni ca un zmintit, toate lucrurile mi se arată găurite, ca sitișca și străvezii, ca apa cea limpede; deasupra capului meu văd o mulțime nenumărată de văzute și nevăzute; văd iarba cum crește din pământ; văd cum se răstogolește soarele după deal, luna și stelele cufundate în marea; copacii cu vârful în jos, vitele cu picioarele în sus și oamenii umblând cu capul între umere“[2]. S-ar deduce, prin urmare că mintea lui Creangă, cu însușiri ca ale nemaipomenitului simț vizual al lui Ochilă, îi deschidea o perspectivă din care lumea apărea „pe dos“. Însă, cum „oamenii umblând cu capul între umere“ nu puteau să aibă o asemenea reprezentare — pentru ei „anormală“ , înseamnă că „pe dos“, au început să apară foarte de timpuriu nemaipomenitele cutezanțe de gândire și verbale ale lui Creangă, cel ce lua cuvântul la adunările *Fracțiunii libere și independente* și înfrunta în atâtea feluri clerul. Sancționat pentru acestea cu nemiloșenia știută, Creangă a trebuit să accepte — ba, tot în virtutea unei inteligențe ca a lui, să și-o asume și s-o dichisească — postura de om „anapoda“, „într-o ureche“, de „Păcală“, luându-și drept mângâiere poate o zicătoare ca aceasta: „Cu omul prost să nu ai a face nici în clin, nici în mânecă“[3]. Devenise, de ochii lumii celei obișnuite, acceptabil în marginile ce-i erau mai la îndemână, în fine — „realist“, fie și de un fel cât se poate de insolit. Dar, potrivit aceleiași minți care în intimitatea ei nu putea să se împace cu priveliștea unei lumi ce continua să i se arate „pe dos“, Creangă nu putea gândi decât ceea ce aflăm dintr-un florilegiu de *Rostiri, zicători, cuvinte* ce-și alcătuise: „În toate zilele sunt sfinți, dar nopțile sunt ale noastre“; sau — desigur — nu cu gândul la sine, ci mereu la „lumea pe dos“: „Când sufletul îți este gol și inima fără simțire, degeaba mai cauți pricină cu lumea din afară“[4]. Ce mod mai învăluit — dar, altminteri, *funciar-romantic* — putea găsi Creangă pentru izvodirea a tot mai primenite, mai rafinate motive de „pricină“, cu o lume neîntocmită, după cum îi arătau evidențele minții sale“? „Romanticitatea“ lui înnăscută, devenită cu vremea o veritabilă temelie — cea mai din străfund — a operei, inteligența cuprinzătoare a humuleșteanului nu-i dă pas să nu aducă asemenea lume la lumină, în ton de amară franchețe, când era vorba de acute chestiuni sociale. „Ca fiu din popor, — declara Creangă într-o scrisoare către Slavici, din 21 octombrie 1878, când încă nu începuse evocările cu Moș Ion Roată, — admit în totul părerile d-voastră; nu m-am putut opri de a vărsa lăcrămi, văzând nenorocirea ce ne amenință în viitorul țării și al copiilor ei [...] Dar oamenii noștri de stat!... Ochi au și nu văd, urechi au și nu aud, căci totdeauna au luat cărbunele cu mâna sărmanului țăran, care, la urma urmelor, tot el a plătit gloaba [...] De-ar ști boii din cireadă ce mână bicisnică îi duce la tăietoare! — Dar nu știe sărmanul dobitoc și de aceea tace și rabdă! Duce în spate toate sarcinile și hrănește pe netrebnicii care își râd de dânsul! Păstori nu-s și câinii lipsesc. Ș-apoi știi că într-un sat fără câni se primblă mișeii fără băț!...“[1]. E vreo deosebire de esență între cele zise de Creangă, cu spumegătoare mânie, aici, și *romantica socială* din celebrul: „Voi sunteți urmașii Romei?“

---

[1] I. Creangă, *Opere*, vol. II, p. 192
[2] *Op. cit.*, vol. I, p. 109
[3] *Op. cit.*, vol. II, p. 177
[4] *Ibidem*, p. 178

Însă deosebindu-se într-asta de Caragiale până la un punct, și mai puțin de Eminescu ori Slavici, Creangă, omul cu „inimă mare“, îi covârșește pe toți cei dinainte prin puterea de a pune în lucrare „rațiunile“ inimii, spre a face cumpănă pornirilor nemăsurat-vulnerante ale minților pentru care, după timpuri și locuri, reprezentarea „lumii pe dos“ era o evidență de coșmar. Echilibrul acesta delicat iscă atitudinea care se numește, generic, *umor*. De carență a umorului n-au putut fi învinuiți nici ceilalți „clasici“ din veacul trecut. Însă de umor ca de o *dominantă*, învederată prin mijloace artistice fără vreun termen de asemuire, se poate vorbi numai la Creangă. „Mintea“ lui nu mai puțin „mare“ decât îi era „inima“, el și-o *umilește* — spre a nu-l lua înfumurarea pe dinainte — nu în vreun chip ca acela rezultând din „crede și nu cerceta“, ci prin lucida meditare a *conceptelor trăite*, proprii milenarei gândiri populare românești. Iar dintre acestea, știe să aleagă fără greș *conceptele-cheie*, cristalizate în câte o rostire cu tâlc. Uneori, pare să și le născocească singur, ca în asemenea zicere exclamativă: „Tă-te pârdalnicul, să te bată, inimă, că tot aceea ai rămas!“[2] — mod de a sugera relativitatea cu care forțele intelective, oricât de mari fie, pot veghea porniri, slăbiciuni de-ale inimii, rămasă „tot aceea“ cu toate învățăturile și probozirile.

Așa urmărind câteva dintre constantele „biografiei interioare“ a lui Creangă, principalele cărări spre lăuntrul operei încep să se întrevadă. Ca toate creațiile „poeților“ de primul rang, — *poeți* în înțelesul de obârșie a cuvântului, — cea a lui Creangă e organică, monolitică și o citim, generație după generație, cu senzația de a pătrunde într-o lume ce clocotește de viață, din pricină că scriitorul n-a scris-o decât din propriu-i îndemn, știind să aștepte ceasurile prielnice. Lipsind de la jubileul din noiembrie 1882 al „Junimii“, am putea crede că numai din motive de conveniență se scuza Creangă astfel într-o scrisoare către Titu Maiorescu: „Tare am avut dorința să vă văd, când ați fost de aniversara „Junimei“, însă nu mi-a fost tocmai bine, și nici nu puteam să scriu ceea ce începusem a scrie pentru **România jună**, de-mi venea să înnebunesc de necaz. Ferească D-zeu de omul tâmp, când începe să facă ceva, că el singur nu știe ce face, decât numai întâmplarea poate să-l scoată din încurcătură. Iaca așa sunt eu și-n asemine încurcătură mă aflam de aniversară, față cu făgăduința ce vă dădusem că voi trimite ceva la Viena. Tocmai în ziua de aniversară mi-a venit și mie câteva idei, și, ca să nu le scap, am fost nevoit să las cea mai veselă petrecere, aniversara, și să nu vă pot vedè pe dumneavoastră, [...] cel mai bun voitor ce am avut în viața mea“[1]. Sfieli surprinzătoare la un aproape bătrân fost „elev“ al magistrului, strâmtorare nemimată față de dorința bine cunoscută a mentorului „Junimii“ de a-i vedea strânși laolaltă pe toți cenacliștii la anualele aniversări! Și, cu toate acestea, a biruit porunca lăuntrică de a nu pierde în chiar momentul lor de ebuliție cele „câteva idei“ din care a răsărit evocarea *Ioan Roată și Vodă Cuza*. Altă dată, scriindu-i cam cu ciudă lui Eminescu despre petrecerile pantagruelice ce făcuse cu prietenii săi locali și fără venirea acestuia la Iași, promisă, încheia mai potolit: „Acum stau lânga horn cu pisicile mele și mai pun rânduială în cele însemnări“[2]. De nu se vor fi comparat cu „laboratorul“ eminescian, trebuie că erau, totuși, multe „însemnările“ acestea, de vreme ce necesitau — periodic, deducem — punerea în „rânduială“!

---

[1] I. Creangă, *Opere*, vol. II, p. 178
[2] *Ibidem*, p. 177

Și iarăși, subliniindu-i ipostaza de creație a unuia din cei mai mari „poeți epici“ ai literaturilor moderne, observăm cum i se confirmă antecedentele din ceea ce am numit „biografia interioară“. Vedem, la capătul periplelor de până acum, că opera lui Creangă s-a polarizat în două câmpuri de forță subtil antinomice: al *Poveștilor* și al *Amintirilor din copilărie*. În primul, prerogativele sunt ale „minții“ fantazând cu o foarte savantă chibzuință, alegându-și din imperiul fabulosului *prototipurile* de eroi și de peripeții care nu contraziceau, ci *lămureau* — tot din mers — devenirea propriei existențe, în ceea ce avea aceasta mai specific, dar și mai legat într-ascuns de constituenții generici ai condiției umane. În cel de-al doilea câmp de forță, inițiativa aparține „marii inimi“ ce se „înțelepțise“. Refuzând însă această formă de *bătrânețe* și pe cea a viscolelor timpului, ale bolii, care-i amenințau bătăile, ea căuta izvor de apă vie în lumea paradisiacă a copilăriei. Se avânta — printre dezabuzări și neliniști fără nume — înapoi, pe firul a ceea ce fusese *trăit* cu jubilația de aievea și mai putea fi *retrăit* cu iscusite delectări, grație „amintirii“ care multor lucruri le descoperă rost și frumusețe.

---

[1] I. Creangă, *Opere*, vol. II, p. 200
[2] *Ibidem*, p. 194

Astfel configurându-se, opera lui Creangă e o grandioasă „metaforă bipolară“, generată prin măiastră substituire de *planuri*, menținută în perspectiva mai larg înglobatoare de „lume-spectacol“ prin urzirea neîntreruptă la care împreună participau mereu „reflexivitatea“ și „afectivitatea“ — numai că împrumutându-și una alteia substanțele și, prin aceasta, modificându-și treptat funcțiile. Așa, nu mai are de ce să pară paradoxală strămutarea viziunii de „lume pe dos“ mai curând în planul fabulosului decât în cel unde fusese cunoscută aievea; fiindcă acolo, în ambianța de „poveste“, virtuțile inteligenței fantazatoare puteau „raționaliza“ până la urmă toate. În schimb, ambianța „reală“ dintr-o copilărie ireversibilă, chiar retrăită prin prisma în atâtea feluri modificatoare, selectoare, a „amintirii“, e populată de chipuri, evenimente, întâmplări cu logica lor inflexibilă, irepetabilă, deci imposibil de modificat sensibil într-o operă de *evocare*, oricât de „pe dos“ vor fi fost la vremea lor. Modificându-i conturele, aducând mai în față sau distanțând planurile, distribuind în anume fel accentele reflexiv-afective, o asemenea operă poate fi „înfrumusețată“, dar nu „raționalizată“ după dorință, ca aceea cu ambianță de „poveste“. Iată de ce scrierile lui Ion Creangă sunt ca o partitură infinită, în care tonalitatea majoră și cea minoră coexistă; ultima în umbra sau în penumbra celeilalte, cum se și cuvine să fie într-o autentică viziune umoristică a lumii.

Înainte de a pătrunde într-un asemenea singular tărâm de voioșie și alean, bine ar fi să ne putem îndemna și noi cu una din amintitele *Rostiri, zicători, cuvinte* ale taumaturgului: „Dă trei bice calului, să sară trei munți și trei văi“. Munții și văile de prejudecăți, suficiență, opinii formulate în necunoștință de cauză, care — am văzut — duc uneori la aprecieri uimitor de străine de orice firească lectură contemporană a operei lui Creangă.

III. DUBLUL DEBUT. „POVEȘTILE“. SCRIERI DE TRANZIȚIE

De i-ar fi fost împrejurările mai prielnice, Creangă ar fi putut debuta cam deodată cu generația lui „de vârstă“, care este cea a lui Odobescu și Hașdeu. Particularitățile ambianței din copilărie, adolescență, întâia tinerețe, perindarea pe la atâtea școli improvizate și nestrăbaterea ciclului lor până la capăt, făceau obiectiv imposibilă o asemenea eventualitate. După câtă „lume, lume și iar lume!“ văzuse de mic, după basmele populare tot de pe atunci înainte auzite „de sute de ori“ (precum îi mărturisea odată lui George Panu), după marile lui înclinări native de povestitor în linia umoristică, îi putem bănui lui Creangă un „debut“ în ordinea istorisirilor „orale“, — adică unul ținând de condiția *anonimatului* celor ce transmiseseră și îmbogățiseră creația folclorică până la el,

— încă de pe când cu venirea la Socola în 1855. Îndemânările lui istorisitoare trebuie să și le fi exersat cel puțin de pe atunci, dacă la numai câțiva ani după aceea institutorii în a căror tagmă intrase, participanții la adunările electorale ale „Fracțiunii libere și independente“, îndeobște cunoscuții, îi apreciau fără ezitări calitatea de vorbitor duhliu și cunoscător a o mulțime de lucruri. În această ordine, comentatorii de până acum n-au ținut seamă și de altceva: de „lăcrămătoarele“ ori mânioasele „suplici“ ale diaconului Creangă, din vremea epicei și prelungitei lui vrăjmășii cu mărimile clericale ieșene. Iat-o pe cea care le inaugurează, plângerea către Mitropolitul Moldovei din 13 ianuarie 1860 (deși redactată într-un stil și cu expresii cam „venturianești“, nu poți ști dacă alcătuitorul ei nu procedase într-adins astfel, făcând „haz“ de pe acum de grotesc-aventuroasele sale „necazuri“): „Însă acum eată cea mai de pe urmă și fatală nenorocire: 12 zile a lunii ianuarie, orele bătute unul după 12 noaptea, au venit și stăpânul casăi [„iconomul“ preot Grigoriu, socru-său — n.n.], aflându-mă eu dormind, pe când toată suflarea să odihnește, lângă a mè soție; fără să știu când au intrat în casă, s-au repezit și mi-au pus unghiile în gât (ghiarăle) de a mă sugruma cu totul!... însă eu de-abia viindu-mi în fire și după multa zbatere de a scăpa din încrâncinatele lui mâni, neputând nici chiar răcni, fiind cu totul înădușit, abia am putut scăpa din mâinile lui, gol, umblând ca un strigoi pe lângă biserică și mormânturi și pe la casele bieților oameni, carii dormeau mai ca morții în acel timp adânc al nopții!!!“[1]. Lăsând la o parte naivitatea de a compune o „suplică“ în asemenea stil și cu termeni atât de „înfloriți“, nu se prefigurează aici ceva din atmosfera homericei bătălii din casa lui Pavel ciubotarul? Iscusința spontană de a pune în mișcare complicatele mașinării epice de mai târziu e netăgăduită.

Că înclinația pentru scrisul de un anume fel Creangă și-o știa mai dinainte, iar alții — din cei ce apucaseră a-l cunoaște — nu i-o negau, o dovedește cooptarea lui de către un grup de institutori ieșeni ce-și pusese în gând să scrie manuale didactice, pentru partea „literară“, nu pentru alta. Dintr-o mai târzie și lungă polemică purtată cu I. Pop Florentin rezultă că încă din anul școlar 1863—1864 se înființase un „cenaclu“ ad-hoc la Școala de aplicație de la Trei Ierarhi, unde Creangă și alți colegi de seama lui discutau și „coordonau“ materialul trebuitor alcătuirii unui abecedar mai pe măsura trebuințelor vremii. În 1867 s-a trecut la redactarea acestuia, care în 1868 a și apărut sub numele de *Metodă nouă de scriere și cetire...* De partea așa-spunând „științifică“ se ocupaseră institutorii Gh. Ienăchescu, Constantin Grigorescu, Vasile Răceanu, A. Simionescu și N. Climescu, iar de cea „literară“ — numai Creangă, care, pe lângă alte lucruri, publica aici poezia — mult recitată de copii, pe vremuri — *Păsărica în timpul iernei*, anticipând prin unele inflexiuni mai „duioase“ ceva din *Puiul* lui I. Al. Brătescu-Voinești. Iată când e „debutul“ lui Creangă, în ordinea scriptică a lucrurilor: pe când ajunsese la 29 de ani. Trecuse de vârsta prin excelență „sentimentală“, dar începuse cam ca toți cei ce și mai pe urmă se îndeletnicesc cu literatura, sau și cu critica literară: prin liricești compuneri, din care mai da la iveală două (*Nu lucrezi, n-ai ce mânca* și *Ia! Clopoțelul sună*) în manualul zis *Învățătorul copiilor*, apărut în primă ediție la 1871. Era deci contemporan întru „lirism“ cu Eminescu, pe distanța de la *Amorul unei marmore* la *Mortua est!*

---

[1] I. Creangă, *Documente*, ed. Gh. Ungureanu, p. 114

Că viersuirile acestea Creangă va fi înțeles singur că nu-s de el, o dovedește faptul că de prin 1871 înainte trece la compuneri în proză. Ușurință tehnică, simț al compoziției, câte-o împerechere bună a vorbelor, alcătuitorul de manuale dovedise că are, — fapt care îl va determina să introducă în ciclul *Poveștilor*, în *Amintiri din copilărie*, câte un fragment în versuri născocite de el, de alții, aflate în circulație orală, iar fraza prozastică să și-o conceapă „muzical“, după o ritmică ascunsă, sau — în vederea anumitor efecte — și ostensibilă. Iată, în *Povestea lui Harap-Alb*, cum e pus eroul să se dedea la îngemănări de cuvinte așa-zicând în *monorimă*, scontându-se efectul calamburistic: „Poate că acesta-i vestitul Ochilă, frate cu Orbilă, din sat de la Chitilă, peste drum de Nimerilă“[1]. Altă dată, în scrisoarea din 16 decembrie 1881 către Maiorescu, Creangă regreta că în *poveștile* lui transcrisese în așa fel fragmentele compuse după legile versificației, încât nu li se mai vedea „șirul“: „Am auzit că ați avea bunătate a traduce câteva din poveștile scrise de mine. Doresc a se face câteva îndreptări: unele scăpate din vedere la tipar, altele tipărite fără șir. La *Soacra cu trei nurori*:

«Soacră, soacră poamă acră,
De te-ai coace cât te-ai coace,
Dulce tot nu te-i mai face;
De te-ai coace toată toamna,
Ești mai acră decât coarna [...; etc.]»“.

La *Harap-Alb*:

«Lumea asta e pe dos,
Toate merg cu capu-n jos [...]»“ etc. (Opere, II, 1970, p. 199)

După unele știri greu de verificat acum, fiindcă manualul în cauză nu mai e de găsit prin marile biblioteci publice, prima scriere în proză și, într-un fel, emblematică pentru tot ce va publica Ion Creangă mai târziu, e povestioara „didactică“ *Păcală*, care ar fi apărut întâi în ediția secundă, din 1871, a manualului *Învățătorul copiilor*, însă poate fi studiată în a treia ediție, din 1874, alături de *Inul și cămeșa*, *Acul și barosul*, *Poveste* (numită de unii și *Prostia omenească*). Creangă trecuse, prin urmare, cu tot dinadinsul la proză, care în accepția aceasta originară — cu finalități didactice — i-a mai prilejuit scrierea povestirii *Ursul pâcâlit de vulpe* (potrivit anumitor indicații, apărută în ediția a zecea a *Metodei noi de scriere și citire*, din 1874 ori 1875, însă de găsit prin bibliotecile publice abia în cea de-a douăsprezecea ediție a respectivului manual, din 1878). Și cum *Ursul pâcâlit de vulpe* e prefigurarea cunoscutelor compuneri cu figurație animalieră din ciclul *Poveștilor*, putem conchide în legătură cu două lucruri. Întâi, că din punct de vedere așa-zicând „conținutistic", *Poveste* (= *Prostia omenească*) reprezenta principala intuiție tematică a operei viitoare: lupta „mintoșeniei" cu „prostia" în toate ipostazele și cu toate relativitățile ei (dramatic-mucalită, în *Povestea lui Harap-Alb*, tragic-râzătoare — în *Capra cu trei iezi*, anticipând viziunea urmărită „cu metodă" a *absurdului* — în *Prostia omenească*, *Danilă Prepeleac*, *Povestea unui om leneș* etc.). În rândul al doilea, e de observat că tehnic, stilistic vorbind, modul „narativ" apriat, în funcție de particularitățile tematice amintite și de altele, până la cele de observat în *Amintiri din copilărie*, Creangă îl descoperise singur înainte de întâlnirea cu Eminescu și de intrarea în „Junimea". E „perioada de ucenicie" a lui Creangă, singulară cât și autorul însuși și întinzându-se — în totalitate — vreme de aproximativ zece ani. „Debutul" unanim — însă convențional — recunoscut, precum se știe, e cel de la treizeci și șase de ani, când Creangă citi la „Junimea", în septembrie 1875, *Soacra cu trei nurori*, apărută în numărul din 1 octombrie 1875 al *Convorbirilor literare*.

---

[1] I. Creangă, *Opere*, vol. I, 1970, p. 110

Să detaliem acum, pe scurt, particularitățile povestirilor apărute prin manualele la care Creangă era coautor. *Pâcală* e „metafora", hiperbolizată dialogic, a viziunii „lumii ca spectacol" și — deocamdată numai prin „disimularea" din vorbirea unuia din cei doi protagoniști — a personajelor înfățișându-ni-se ca „anapoda" și a „lumii" văzute „pe dos". Rațiunile sunt, în punctul lor de obârșie, simple cât și acelea din ciclul cu moș Ion Roată: un țăran cu un „car de minte" nu crede că e de demnitatea lui să se lase dus de nas de către un oarecare „negustor" ambulant. Văzuse, înaintea acestuia, pe mulți umblând după „chicușuri" și era pregătit să le strice jocul, după cum arată felul de a mima că se lasă chestionat (pe un „pod", — acesta fiind și mai târziu *loc* al încercării tuturor *destoinicilor*, la Creangă): „Un negustor, umblând prin mai multe sate și orașe, ca să cumpere grâu, păpușoi și altele, într-o zi ajunse la un pod și când era să treacă văzu un om care se odihnea acolo: acesta era Pâcală [vorba vine: înseamnă că de tot satul, până la cel al lui moș Ion Roată, era cel puțin câte un personaj ce putea fi numit la rigoare astfel — n.n.] Negustorul, voind să afle ceva de la el, ca oricare negustor, se apropie de dânsul și-l întrebă [precum, în alt plan, observă moș Ion Roată că procedează „oricare" boier]: „— De unde ești, măi creștine? — Ia din sat de la noi, răspunse Pâcală. — Din care sat de la voi? — Iaca de acolo, tocmai de sub acel mal, arătând negustorului cu mâna spre un deal. — Bine, dar ce sat e acela? Eu nu-l știu. — Ei! cum să nu-l știi; e satul nostru, și eu de acolo vin. — Nu așa, măi prostule. Eu te-nteb: acel sat pe a cui moșie este și cum îi botezat? — Doamne! da' nu știi că moșiile sunt boierești și asta-i a cuconului nostru, ce șede la București? Iar satu-l botează popa într-o căldărușă cu apă, cum îi scrie lui în cărți“[1] etc., etc.

Desfășurarea funambulescului „dialog“ s-a văzut cum inversează situațiile „normale“, împingându-le spre un *absurd* numai aparent doar „verbal“. Urmărindu-i o vreme răspunsurile *anapoda*, negustorul îl apostrofează pe țăran cu un: „Nu așa, măi prostule“. Nu-și dă seama că prost e mai curând el, atunci când pune întrebări a căror imprecizie interlocutorul o speculează cu iuțenie. Cum e „botezat“ satul? Păcălitorul țăran atâta așteaptă spre a miza pe sensul propriu, nu pe cel figurat al cuvântului „boteza“ și dă, din asemenea perspectivă a opțiunii, un răspuns perfect logic, prin sine, deși insolit, năucitor, din punctul de vedere al negustorului, care mai pe urmă „începu a-și face cruce ca de naiba“. Și tot așa merge surprinzătorul dialog cu o *lume-spectacol a cuvintelor*, puse la tot felul de acrobații incredibile, vizând efectul năstrușnic, derutant, după procedura pe care stilisticienii mai noi o numesc a „așteptării frustrate“. Numai finalul, cu orice preț voit „didactic“, e nepotrivit, de o stângăcie tot atât de neașteptată la un narator ce dovedise cu prima lui compunere în proză o mână de maestru: „Prostia din nascare, leac în lume nu mai are; ea este o uricioasă boală, ce nu se vindecă în școale, ba nici în spitale“[2]. Proști „din născare“ nu există nicăieri la Creangă și, am văzut, nici în cazul de față, unde s-ar putea conchide numai cu un „vorba ceea“, privitor la negustorul șiret ce-și găsise „nașul“.

Valoarea artistică a celorlalte povestiri din — să-i zicem — „ciclul didactic“ e variabilă. *Inul și cămeșa* ori *Acul și barosul* vădesc și ele îndemânarea dialogică de mai târziu, rolul covârșitor pe care de pe acum îl au „cuvintele“ în opera lui Creangă, dobândind cu vremea statutul de veritabili *eroi*. Numai „maieutica“ din cele două povestiri e prea insistent-instruitoare, nu disimulată cu marea artă de mai târziu. „Erudiția paremiologică“ ce a fost lăudată atâta, în cazul lui Creangă, e concludentă de pe acum, ca și cea privind îndeletnicirile sătești și celelalte meserii de pe vremuri. Însă finalitatea „didactică“ povățuitoare în direcția filosofiei transformist-evoluționiste a secolului trecut răpește mult din complexa funcționalitate de mai târziu a unei astfel de „erudiții“ (cea din *Moș Nichifor Coțcariul*, de pildă, ori în atâtea locuri din *Amintiri*...). Neașteptat de izbutită e, în schimb, povestirea *Ursul păcălit de vulpe*, unde autorul sare printr-o iscusită tranziție peste „contaminarea de motive“ diferite, prin sine, dar având ca element de firească legătură persiflarea „poftelor“ inoportune: țăranul din istorisirea aceasta cu tâlc dorea „cațaveică“ pentru nevastă-sa, numai că una picată ca din senin; precumpănitor „vegetarianului“ urs îi vine poftă de pește, negândind că dobândirea acestuia îi depășește „specializările“ dintotdeauna. Și, în fine, magistrală e *Poveste* (= *Prostia omenească*), prin nimic inferioară celor ce a scris și a publicat Creangă mai târziu. Umorul din această povestire, iarăși împins în direcția incredibilului, a absurdului, provine, inițial, din „închipuirile“ necontrolate de „rațiune“, apoi din hiperbolizarea năstrușnică a tot felul de „comodități“. Unuia, din lene de gândire, nu-i dă prin cap să facă fereastră la bordei, prin care să pătrundă soarele, și atunci îl ia pe dinainte „fantezia“ de a căra lumina și căldura înăuntru cu ... oborocul. Altul, fiindu-i mai la îndemână să construiască și să „înjghebe“ un car în casă, nu gândise că nu va încăpea pe ușă la scoaterea afară. Un al treilea găsise că-i prea obositor să procedeze altcum și atunci se muncea să arunce nucile în pod cu țăpoiul. Unui al patrulea, văzând cu cât de puțin nutreț rămăsese, îi vine să facă economie cu orice preț, adică în disprețul faptului ca trăgând vaca de funie pe șură, la fân, putea s-o gâtuie. „Vorba ceea“ (după cum ar fi zis Creangă): „Scumpul mai mult păgubește și leneșul mai mult aleargă“. Într-un stil oral ce denotă de pe acum mâna maestrului, cu efecte de umor chibzuite fără greș, mereu în creștere, *Poveste* e o eminentă pagină de analiză psihologică *implicită*, de „fenomenologie a prostiei“ și, altfel numind lucrurile, de acută observație moralistică. Publicată întâi într-un modest manual didactic, scrierea aceasta figurează acum în orice antologie. E o dovadă nu doar a geniului înnăscut, a faptului că Ion Creangă e „un monument al naturii“ — cum s-a spus, dar și a faptului că la *școala* literaturii noastre populare se poate învăța drumul spre arta mare nu mai puțin decât prin studiul *modelelor* din literatura „scrisă“.

---

[1] I. Creangă, *Opere*, vol. II, 1970, p. 57

[2] *Ibidem*, p. 58

*

Cu *Poveștile*, Creangă exemplifică în moduri din ce în ce mai convingătoare ceea ce numai preludase prin *Pâcală, Ursul păcălit de vulpe* și îndeosebi, *Poveste*. Aparent, la lectura în „Junimea“ sau publicate în „Convorbiri literare“, ele întruneau adeziunea fiindcă erau „pieptănate“ mai cu îngrijire decât cele știute pe atunci din circulația orală, din culegeri ca ale lui Petre Ispirescu sau I.C. Fundescu ș.a., din „prelucrări“ ca ale lui Miron Pompiliu ori Ioan Slavici. Fantezia expresivă, impresiona, de asemenea, iar prezentarea mai tuturor eroilor, a peripețiilor, din perspectiva umoristică întrecea tot ce se știa până atunci că e cu putință în acest sens. Mai mult de atâta prețuire nu pare să se fi acordat, în epocă, *Poveștilor*, de vreme ce un Gherea evită a face referiri la ele, Maiorescu vorbește de la o vreme cu prețuire despre Creangă, însă prudent, laconic, global. Numai Eminescu se referă în câteva rânduri la scrierile humuleșteanului ca la veritabile „modele“. Într-o recenzie a unei publicații ce abia apăruse, *Colectorul literar pentru ambele sexe* (cf. *Curierul de Iași*, nr. 1, 1877), reproșând redactorilor că umpluseră numărul prim cu traduceri, poetul oferea — indirect la început, apoi de-a dreptul — prima caracterizare magistrală a originalității lui Creangă, povestitorul de basme, și a izvoarelor acestei originalități: „Dar la dreptul vorbind, la Piatra [locul unde apăruse *Colectorul...* — n.n.], într-un ținut muntos plin de legende, de proverbe, locuțiuni, apoi de localități istorice, «Colectorul» nu găsește ce să culeagă? Un muntean de baștină, născut aseminea în ținutul Neamțului e Ioan Creangă. Citit-au vreodată Colectorii pe *Dănilă Prepeleac*, pe *Soacra cu trei nurori* și altele, ca să vadă care ar trebui să fie izvoarăle din cari să se inspire, și cum vorbesc și se mișcă ținutașii din Neamț?“

Ce le sta în puteri celor ce se îngrijeau de *Colectorul literar* e altă chestiune. Însă problema *izvoarelor*, a *modului de a vorbi*, de *a se comporta*, rămâne și acum preocuparea de prim ordin a interpretării *Poveștilor* lui Creangă, a determinării sensului eroilor și a peripețiilor acestora. De nu și-ar fi cunoscut în măsura cu care și cititorii îi recunosc darurile neobișnuite de observator, de umorist, de născocitor de vorbe potrivite pentru punerea în valoare a însușirilor amintite, Creangă ar fi procedat ca și cei care înaintea lui începuseră să se îndeletnicească cu strângerea, ușoara „îndreptare“, „prelucrarea“ mai mult sau mai puțin compilatorie a basmelor populare. Proba? *Făt-Frumos, fiul iepei*, basm neterminat și dat la iveală de către alții după moartea scriitorului. Acolo, rămânând scrierea încă aproape de „izvorul“ folcloric, putem observa mai bine ce lipsește, în ordinea prefacerilor radicale la care supusese povestitorul celelalte „povești“ — cum le zicea el — înainte de a le publica. Ca în majoritatea basmelor din circulația orală, predomină „peripețiile“ desfășurate după scheme de mult statornicite pretutindeni, apoi obiectele și ființele cu însușiri miraculoase, „tărâmul celălalt“ etc., fiindcă autorul a rămas încă în plin „fantastic“ — așa cum aproape peste tot se întâmplă în basmul popular. Și cum ființele, întâmplările din planul fantastic nu pot prezenta prea mari asemănări cu cele de aievea, loc nu putea fi pentru „umanizarea“ lor, pentru — după cum observase cu ascuțime Eminescu — a face din ele *pretexte* de reliefare a felului „cum vorbesc și se mișcă ținutașii din Neamț“, cum își presară aceștia vorbirea cu mulțime de „proverbe“, de „locuțiuni“ de prin partea locului. În consecință, autorul se simte — citim printre rânduri — încă la strâmtoare, atâta timp cât n-a apucat să sfarme schema moștenită, prestabilită. Expresia verbală, în stadiul acesta de lucru, e cursivă, cât se poate de sprintenă, dar — cu unele excepții — fără culoarea, tonul sfătos, șugubeția aproape neîntreruptă din „poveștile“ publicate. Și care-s *excepțiile* acestea? Hiperbolizarea împinsă mult mai departe decât în folclor și în altă direcție — cea realizată prin deformare grotescă — a lui Statu-palmă-barbă-cot: „la stat de-o palmă și cu barba de-un cot, cu mânele cât fusele, cu picioarele cât drugii și cu șezutul cât o față de arie“[1]. E, apoi, în naturalețea dialogului dintre „fiul iepei“ și mamă-sa, când l-a înviat, dimpreună cu duioșia maternă pe care Creangă totdeauna a știut s-o numească dintr-o dată prin cuvintele ce trebuiau. E, în sfârșit, „localizarea“ destul de departe dusă a vorbirii, care face să apară din loc în loc cuvintele cu sunet onomatopeic, totdeauna de mare efect la Creangă: „horhăind“, „buchisază“, „hârzob“, „hăcui“, locuțiuni precum „câne de zmău“ etc. Gluma, înfruntarea ageră prin cuvinte, e însă rară și nu de seama celor din poveștile publicate: „n-ai auzit încă de Făt-Frumos, Fiul iepei?“ — întreabă amenințător eroul pe Sfarmă-Peatră. — „N-am auzit nici de tretinul iepei“, răspunde acesta nu tocmai cu duh; ș.a.m.d.

---

[1] I. Creangă, *Opere*, vol. II, 1970, p. 157

Prin urmare, e limpede: *Făt-Frumos, fiul iepei* devine instruitor prin forma lui de „versiune“ intermediară — pe distanța de la prototipul folcloric la „poveștile“ tinzând spre altfel de *prototipie* pe care le-a scris și rescris — până să le publice — Creangă, primenind în toate sensurile „basmul-izvor“ și variantele acestuia, câte apucase să audă. În curat fantastic, povestitorul nu se simte la largul său. Schema pur epică și tâlcul fundamental îi este la îndemână să le respecte, însă cu o condiție: să le infuzeze altă substanță și să recurgă la altă modalitate a relatării, spre a da impresia lucrului *trăit*, nu doar *imaginat*; să dea cititorului impresia de „martor ocular“, care vede, aude, face legături cu tot ce știe din proprie experiență, iar astfel și *pricepe* mai adânc, prin spontană conlucrare activă cu povestitorul, cele narate. Acestea devin parte integrantă din *experiența*, din *existența* lui, confirmând uneori învățămintele scoase dintr-însa, alteori contrazicând-o, corectând-o, obligând ferestrele sufletului la deschidere spre *experiența tuturor*, spre universal, spre înțelepciunea condensată memorabil-desfătător de un povestitor genial. Ba mai mult: poveștile lui Creangă le ascultă și copiii de tot mici, le citesc și oamenii înaintați în vârstă, generație după generație, pentru că *el are oricui ceva de spus*, știind s-o facă parcă de la orizontul acestuia în așa măsură, încât răspunde ca nici un alt prozator român la un deziderat scump marelui său prieten Eminescu: „Literatura populară nici se poate numi altceva decât sau cugetarea și productele fantaziei poporului însuși, cari devin literatură în momentul în care se reproduc prin scriere, sau produceri ale clasei mai culte cari se potrivesc însă așa de bine cu gândirea poporului, încât dacă acesta *nu* le-au făcut, *le-au putut* însă face“[1]. A avea senzația că ai putea însuți „face“ o scriere de „popularitatea“ poveștilor lui Creangă, ce dovadă mai concludentă poate fi în legătură cu *valoarea și forța acestora de expansiune* în spațiu, în timp?

Și, atunci, cum a procedat marele povestitor modern? Creangă merge spre „izvoare“ folclorice cu gradul cel mai înalt de valabilitate *general-umană*. A arătat-o Jean Boutière, încă din 1930, prin secțiunea *Les Contes de Creanga* din monografia sa *La vie et l'oeuvre de Ion Creanga*. În întregirea lucrurilor — cu rectificările ori împrospătările ce se impuneau, — precizări utile au adus Ovidiu Bârlea, prin capitolul liminar, *Fondul folcloric*, din cercetarea sa publicată în nesocotite cu prețul a tot genul de năpaste. Printr-asta, s-ar spune, Creangă-autorul de *Povești* e un „clasic“. *Clasic* — în ce sens? În acela de a păzi „măsura lucrurilor“ chiar din *punctul de plecare* al fiecărei „povești“? Sau abia din cel *de sosire*? Să nu uităm că orice *clasicism* de anvergură e un „romantisme dompté“.

---

[1] M. Eminescu, *Opere*, IX, ed. academică, 1980, p. 412

În punctul de pornire, al „surselor“ și „contaminărilor de surse“ la care a trebuit să recurgă Creangă, totul e structurat până la înțepenire, ascultând de legile „morfologiei basmului“ despre care a vorbit Vladimir Propp. Tradiția prea îndelungată și bogată a basmului îl împinge la stereotipii draconice. Eroii sunt niște apariții „simbolice“, acționând în împrejurări „simbolice“. Iar simbolistica aceasta e mai curând una de „arabesc“ decât de pulsație vie. Ceremonialul parabolic vestejește toate și numai eventualul dar de povestitor al celui ce le reproduce înviorează „canonicul“, prestabilitul. „Hieroglifa“ de care vorbe Eminescu rămâne, cu toate convențiile ei, dar înțelesul străvechi și adânc se sufocă sub platoșa formelor „consacrate“. Creangă a înțeles toate acestea ca puțini alții și a procedat ca un „revoluționar“ în privințele amintite. Fără a strica rânduiala străveche, dar restituindu-i sensul originar cu mijloace moderne, dintre atâtea care îi stăteau cu generozitate la îndemână — în rara lui ipostază de *povestitor* și *umorist* fără pereche. Povestește Creangă după canoanele impuse, ca oriunde, prin uz și abuz? Nicidecum. El estompează epicul „pur“, „peripeția pentru peripeție“, substituindu-i dialogizarea abundentă și comportamentul „ținutașilor de la Neamț“. Însă nu prin *copiere* plat-naturalistică, ci prin redescoperirea chintesențelor etern-umane în — să zicem, cutare *Nică Oșlobanu* și câți alții de felul lui, în fata „balcâză și lălâie“ a Irinucăi și multe altele de felul ei, în voinicii ca brazii — de felul lui „bădița Vasile“ ori al lui „Davidică din Fărcașa“, în mai multele „Măriuci“ cu care scriitorul avusese necazuri în copilărie ș.a.m.d. Povestitorul cu respect pentru „tradiție“ și „ceremonial“ lasă loc moralistului, psihologului ce merge până în ascunzișurile ultime ale gândirii și rostirii, mimicii, mișcărilor involuntar pantomimice, dar mai cu seamă *umoristului* care — pe toate pricepându-le, ca un „demiurg“ cu mină umană — „râde“ fiindcă nu vrea să „plângă“ și nu crede că îngustimea de minte, grobianitatea, apucăturile oneroase nu-și vor afla contraponderea, cu timpul.

Așa, Creangă, povestitorul-umorist, ne inculcă o dispoziție amar-tonică încă de pe vremea *Poveștilor*, înainte de incomparabilele sale *Amintiri*... Poveștile lui nu devin „livrești“, cu ostentativ înțeles „modern“ grefat pe trunchiul imemorial, ca la atâția mari romantici germani cu astfel de îndeletniciri. Ele împrospătează numai efigia străveche, îi aduc în plină lumină înțelesul care se încețoșase. Harap-Alb nu mai e un Hercule, dar nici un Faust, care pun *cutezanța* înaintea *chibzuinței*, ci un om excepțional dotat de pe la noi, care caută și descoperă până la urmă „măsura lucrurilor“, de toate izbăvitoare. Stan Pățitul e un prea harnic om, cumsecade, lucid, care nu face nici un „pact“ catastrofal cu

„diavolul“ spre a-i ieși toate cum trebuie, ci numai nu se desparte de „dublul“ său scrutător (diavolul Chirică e o *metaforă* a acestei însușiri), spre a nu ajunge la „ratare“ existențială. Dănilă Prepeleac e un „anapoda“ prea frumos din punct de vedere etic și existențial, până la vremea prinderii de minte, fiindcă e nimbat de naivitatea (exacerbată prin sărăcie) căreia nimeni nu poate să-i găsească pricină. Fata moșneagului e o „cenușereasă“ cu alese porniri omenești, a cărei vrednicie și omenie nu vor putea să nu biruie până la urmă toate urzelile ticăloase. Soacra e hiperbolizarea răutăților generației ce nu știe să sfârșească frumos; de aceea își ia o răsplată pe măsură, după „legea talionului“, care ar fi o naivitate să credem că va dispărea vreodată din lume, din logica inextricabilă a înfruntării eterne a antinomiilor ei. Ivan Turbincă vrea nemurirea prin „guleai“, de la o vreme, nu prin isprăvi din acelea care ameliorează condiția umană. „Porcul“ din poveste poate fi socotit la rigoare o ipostază masculină a „cenușeresei“, care la vremea potrivită nu așteaptă ca alții să descopere de ce soi e. „Cucoșul“ și „capra“ sunt exemplificări fără replică ale „cumpenii dreptății“, care oscilează numai cât trebuie până la a restabili măsura lucrurilor.

Toate acestea — în propoziție generală, punând în paranteză nuanțele. „Dialogizarea“ și „psihologizarea“ narațiunii autorul e în stare să le realizeze grație geniului său verbal, fără vreun posibil termen de comparație, și împingerii pe asemenea cale a „cuvintelor“ în funcția de „eroi“. Nu după personajele numite ca atare, ci după câte „cuvinte“ cu relief unic a convocat autorul în fiecare *poveste*, putem estima densitatea „eroilor“ și a peripețiilor în care sunt atrași aceștia. Un *cuvânt* bine găsit, la Creangă, rezumă ceea ce la alții se revarsă — redundant — pe pagini întregi de „analiză“ psihologică, de considerații „moralistice“, de „epică“ febricitantă, de „portretizare“ minuțioasă etc. Feciorii cei cam grei de minte ai soacrei, „scăpând resteiele din mână“ la știrea că „mămuca“ lor „are de gând să [le] lase sănătate“, fac de prisos analiza psihologică și moralistică amănunțită, în privința stărilor de suflet determinate de „oarba“ lor dragoste filială. A zice, în răspăr cu proverbul „capra sare masa, iada sare casa“ că degeaba se rânjea la mama celor trei iezi lupul și-i „făcea cu măseaua“, în cazul uneia care „n-a sărit peste garduri niciodată“, echivalează cu un portret moral revărsat pe multe pagini — în paguba cunoscutei legi a „economiei memoriei“. Iar pe lângă scurtime verbală și bogăție polisemică, totul devine memorabil și prin felul zicerii, umoristic pe o scară largă de nuanțe. Dănilă Prepeleac, mai pe la început, aflăm că era „un om de aceia căruia-i mânca cânii din traistă, și toate trebile câte le făcea, le făcea pe dos“. Iar o lume „pe dos“ cum să nu te amuze? Anapoda procedase și cel care schimbă carul abia cumpărat de la târg pe boii lui Dănilă, de vreme ce îl achiziționase înainte de a avea animale de tracțiune și, astfel ajungându-l mintea, „îl trăgea cu mânele singur, la vale cu proptele și la deal cu opintele“. Prin contrast, cel care „nu se pune de pricină“, dând capra în schimbul carului lui Dănilă, „așteaptă până vin alte care, de-l leagă dinapoia lor, și se duce în treaba lui spre casă, lăsând pe Dănilă gură cască tot pe loc“[1]. Mare economie de mijloace — și efecte pe măsură — îi aduc lui Creangă de pe acum, din vremea *Poveștilor*, interjecțiile cu atât de sugestive virtuți onomatopeice și funcții cât ale unui lanț de vorbe: „Dracul, neavând ce-i face [lui Dănilă — n.n.], huștiuliuc! în iaz...“[2]. Dar se poate mai plastică narațiune și mai în acord cu hazlia înfățișare a însoțitorilor lui Harap-Alb decât aceasta, când cu drumul spre casa de aramă: „Și odată pornesc ei, teleap, teleap, teleap!“?[3] Pe urmă spre a ține neslăbită atenția, pofta de vorbă colosală, „prujiturile“, cum îi place să le spună Creangă, el face ca să nu știi de se sfădesc — tot, să zicem, în casa de aramă — chipoșii „eroi“, ori se iau la târnoseală înseși „cuvintele ce le ies din gură“: „— Numai din pricina voastră am răcit casa; căci pentru mine era numai bună cum era. Dar așa pățești dacă te iei cu niște bicisnici. Las’, că v-a mai păli el berechetul acesta și altă dată! Știi că are haz și asta? Voi să vă lăfăiți și să huzuriți de căldură, iară eu să crăp de frig. Bu...nă treabă! [...] — Ia tacă-ți gura, măi Gerilă ziseră ceilalți. Acuș se face ziuă, și tu nu mai stinchești cu brașoave de-ale tale. Al dracului lighioaie mai ești! Destul acum, că ne-ai făcut capul călindar. Cine-a mai dori să facă tovărășie cu tine aibă-și parte și poarte-ți portul. Că pe noi știu că ne-ai amețit. Are cineva cap să se liniștească de răul tău? I-auzi-l-ăi...“ etc., etc.[4]

Uimitor mod de „a ceda inițiativa cuvintelor“! Dar parcă nu acesta e principalul secret al oricărui mare, de vocație, *povestitor*?

*

Printre *Povești*, pe care le scrisese și le publicase cu o mare încordare a puterilor între 1875 și 1878, Creangă se apucă și de scrieri care anticipau cu toatele de departe *Amintiri din copilărie*. Tranziția era, de fapt, firească. Hălăduise mai mulți ani în — cum se zice — „timpul obârșiilor“, propriu lumii de basm, însă ducând cu el *timpul de aievea*: al său, al impresiilor și reflecțiilor câte acumulase, al vicisitudinilor cu câte se confruntase până pe la treizeci și șase de ani, între care mai ales cu perfidia, rautatea, nătângia unor semeni în sutană ori în frac ministerial. Acum (va fi cunoscut basmul *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*, va fi meditat la tâlcurile lui?), Creangă face cale întoarsă. Nu până în *clipa imediată* și în ambianța lui de toate zilele, ieșeană, poate știind, presimțind, că acolo îl așteaptă soarta celui ce schimbase „tinerețea“ din *tărâmul originilor* cu ceea ce-l aștepta la capătul înapoierii printre *contingențe*. El se oprește întâi într-un timp „istoric“ îndepărtat, ca și fabulos, după cum aflăm de la prima frază a povestirii *Moș Nichifor Coțcariul* (apărută în *Convorbiri literare* la 1 ianuarie

---

[1] I. Creangă, *Opere*, vol. I, p. 29
[2] *Ibidem*, p. 33
[3] *Ibidem*, p. 113
[4] *Ibidem*

1877): „Moș Nichifor nu-i o închipuire din povești, ci e un om ca toți oamenii; el a fost odată, când a fost, trăitor în mahalaua Țuțuienii din Târgul Neamțului, dinspre satul Vânătorii Neamțului. Cam pe vremea aceea trăia moș Nichifor în Țuțuieni, pe când bunicul bunicului meu fusese cimpoiaș la cumătria lui moș Dediu din Vânători, fiind cumătru mare Ciubăr-vodă...“ etc.[1]

... Vasăzică pe vremea când trăiau „bunicul bunicului“ scriitorului și Ciubăr-vodă! Mai pe urmă, în 1880, pe când publica în *Albumul macedo-român* prima dintre cele două povestiri despre *Moș Ion Roată*, Creangă pogoară prin timp, dintr-o dată, în plină *istorie*, „la 1857, pe când se ferbea Unirea în Iași“[2]. În anii, prin urmare, când și el terminase cu clasele „de jos“ de la Socola și își căuta un rost printre ieșeni. Cu *Popa Duhu*, publicat în numărul din 1 noiembrie al *Convorbirilor literare*, povestitorul se replia mai îndărăt, prin 1853—1854, adică în lumea unde se statornicise pentru o vreme cu trăirile lui cele mai tainice — prin redactarea, apoi publicarea părții *întâi* a *Amintirilor...* în *Convorbiri literare* de la 1 ianuarie 1881. *Cinci pâni*, „anecdota“ apărută în numărul din 1 martie 1883 al *Convorbirilor*, e de felul *esopic* în care Creangă totdeauna excela fără sforțare și poate fi situată oricând, în timp, adică și pe vremea *Amintirilor*, a căror parte a treia fusese publicată exact cu un an înainte, în aceeași revistă. Povestirea *Ioan Roată și Vodă Cuza*, trimisă *Almanahului societății academice social-literare „România Jună“* din Viena (1883), fusese scrisă în toamna anterioară și vizează întâmplări de la *Divanurile ad-hoc* din 1857, dar și altele, petrecute „câțiva ani după aceasta“[3]. Numai *Dragoste chioară și amoriu ghebos*, comedia cu subiect „din viața de mahala“ ieșeană, despre care îi scria Creangă lui Eminescu prin 1877 și pe care a lăsat-o în stare de proiect, urma să vizeze, probabil, contemporaneitatea nemijlocită.

Rezultă că în toate scrierile amintite, a căror publicare începe încă din vremea compunerii ultimelor *Povești*, autorul coborâse până în timpul trăit de el între anii copilăriei dintâi și ai primei tinereți, — acela al *Amintirilor din copilărie*. Statornicindu-se în această ambianță, o evoca nu prin desprinderea de caracteristicile viziunii fabuloase, fantastice, a câte înțelesese să rețină din basmul folcloric pentru „poveștile“ sale, a mijloacelor expresive în utilizarea cărora dovedise mâna maestrului, a paremiologiei ori altor detalii de ordin etnografic etc. Surveniseră, totuși, câteva primeniri distinctive, deși nu sesizabile de la prima vedere. În *Povești*, dincolo de irizările de ironie subțire până la imperceptibil, iar câteodată mergând până la malițiozități, predomină umorul enorm, împins până la îngroșarea grotescă și până la apariția unei viziuni *sui generis* a „absurdului“, a „lumii pe dos“. În povestirile pe care începuse să le scrie de pe atunci și le-a continuat paralel cu primele trei părți ale *Amintirilor...*, Creangă recurge aproape dintr-o dată — o mai făcuse, oarecum incidental, în *Capra cu trei iezi*, în *Soacra cu trei nurori*, dar ceva mai frecvent în *Povestea lui Stan Pățitul* — la procedeul „vorbirii în doi peri“ cu substrat licențios, ridicându-l la demnitatea unui *stil* major în *Moș Nichifor Coțcariul*.

---

[1] I. Creangă, *Opere*, vol. II, 1970, p. 13

[2] *Ibidem*, p. 32

[3] *Ibidem*, p. 50

În alte povestiri, îndeosebi în cele despre moș Ion Roată, e mușcător până la sarcasm. Observăm, de asemenea, de pe la *Moș Nichifor Coțcariul*, o densificare a detaliilor de viață rurală așa-zicând „domestică“, a localizărilor de ordin geografico-istoric, în genere a etnograficului. Acestea — împreună cu hiperbolizarea de tentă fabuloasă, sporovăiala continuă și hazul buf, ajunse la deplina lor funcționalitate încă din vremea poveștilor — se vor revărsa toate în *Amintiri din copilărie*, îmbogățind, diversificând, nuanțând universalitatea de viziune și marele stil evocator de acolo. În asemenea înțeles, povestirile acum comentate le-am numit „scrieri de tranziție“, iar rostul hermeneutic al unei asemenea distingeri se înțelege: de a învedera cum evoluează o *structură* de artă narativă atât de originală ca a lui Creangă, prin estomparea ori labilizarea funcției unor „constituenți“, prin ivirea și ajungerea la preeminență a altora, printr-o altfel de distribuire a „planurilor“ viziunii globale, *id est* — prin deplasări de accente în ordinea compozițională, stilistică, a vocabularului considerat chiar și strict statistic etc.

Capodopera, în această etapă tranzitorie, e povestirea cu detalieri și proporții de nuvelă numită *Moș Nichifor Coțcariul*. „Timpul narațiunii“ e, am văzut, unul semifabulos. Însă priveliștea de ansamblu și cea mai de amănunt nu diferă prin nimic de aceea din *Amintiri*. Oamenii au îndeletniciri ca acelea din vremea copilăriei, adolescenței, intrării scriitorului în anii tinereților: moș Nichifor e „harabagiu“, ca și moș Luca, acela care prin 1855 i-a dus la Socola pe Ionică și pe Zaharia lui Gâtlan, tovarășul de „blestemății“ cu „poștele“ și câte altele de la Fălticeni. Caii și căruțele celor doi semnifică multe, de vreme ce moș Nichifor vindea ori schimba câte un telegar chiar în timpul drumului, de slăbănog ce era, îndemna călătorii pe care-i transporta să se mai dea și pe jos, la urcatul dealurilor, i se rupea „capătul“ de la vreo roată când gândea și când nu gândea.

Moș Luca trebuia să meargă alături de mârțoagele lui, ajunse la capătul puterilor înainte de a fi și călătoria pe sfârșite. Paralela poate fi împinsă și mai departe. Soața lui moș Nichifor era — pretinde eroul — o „sterpătură“ ajunsă spre bătrânețe; a lui Moș Luca era femeie tânără și din cele cu incuri, dacă „moșneagu, însurățel de-al doilea“, avea grijă s-o avertizeze la plecare după cum urmează: „Olimbiadă, iè sama bine de borta ceea!“ „Fiindcă niște porci — lămurește cu inocență scriitorul — spărgând gardul într-un loc, se înnădise în grădina lui la păpușoi“[1]. Oamenii cu care dau față cei doi „harabagii“ în drumurile lor sunt iuți la minte, cu ascuțime și cu mâncărici de limbă, ca acela întâlnit de moș Nichifor tocmai când i se stricase căruța în codrul Grumăzeștilor și cu care ajunge numaidecât la următorul schimb de vorbe: „— Bun ajuns, om bun! Așa-i că s-a stricat drumul în mijlocul căruței? — Ia las' șaga la o parte, măi omule, și mai bine vin' de-mi ajută să pun capătul ista, că vezi că-mi crapă inima de necaz. — D-apoi eu mă grăbesc să ajung la Oșlobeni. D-ta poți să mâi astă noapte și în pădure; nu cred că-i muri de urât!" Iar moș Nichifor, spre a nu-și împinge însoțitoarea, prea tânăra Malca, la cine știe ce premature bănuieli, mimează o strașnică indignare, primind iarăși o replică pe măsură: „— Mă mir că nu ți-e oarecum, să-ți fie, zise Nichifor posomorât; ești un cheag zbârcit, mai ca și mine, și iaca ce-ți urlă prin cap. — Da' nu-ți fie cu bănat, om bun, că am șuguit și eu. Bun rămas! Te-a învăța Dumnezeu ce să faci..."[1]. „Evlavios" om, drumețul, — cât și moș Nichifor! Moș Luca e mai păgubaș în asemenea înfruntări de vorbe, dar nu neapărat din vina lui, ci din a „zmeilor" care, trăgându-i căruța atâta amar de loc, „se muiese de tot" la intrarea în Iași, încât pățește cele ce urmează: „pe rohatca Păcurari, un flăcăoan al dracului ne-a luat în râs cum se cade, zicând: — Moșule, iè sama de ține bine telegarii ceia, să nu ieie vânt; că Iașul ista-i mare și, Doamne ferește, să nu faci vro primejdie!... Atâta i-a trebuit lui moș Luca, ș-apoi lasă pe dânsul! câte parastase și panaghii, toate i le-a rădicat... — I-auzi, măi! Dac-ar ști el, chiolhănosul și ticăitul, de unde-am pornit astă noapte, ș-ar strânge lioarba acasă, n-ar mai dârdăi degeaba asupra căișorilor mei! [...] Patruzecile mâne-sa de golan! Dacă n-a stat oleacă, să-l învăț eu a mai lua altă dată drumeții în râs!"[2]

---

[1] I. Creangă, *Opere*, vol. I, p. 222

Lumea din *Moș Nichifor Coțcariul*, prin urmare, nu diferă întru nimic, în privința sprintenelii de minte și a promptitudinii de ripostă, în raport cu aceea a *Amintirilor din copilărie*. Scriitorul ne și încredințează în treacăt, dintr-o perspectivă laconic-etnologică, precum că altfel nu poate fi: „și țăranii noștri, glumeți cum sunt ei, ne tot șfichiuiau în treacăt, care dincotro, de ni-era mai mare rușinea, de rușinea lui Moș Luca"[3]. Există — în *Moș Nichifor Coțcariul*, ca și în *Amintiri din copilărie* — oameni „naivi", dar nu *proști*, cu o complexitate de instincte care-i ajută să-și pună în acord *mintea* din mers (chiar lipsindu-le experiența) cu cele ce-s imperios *de priceput*. În asemenea cazuri, nu știi ce ține de un fel de „ipocrizie" spontană, nativă, și ce e numai conformare cu legile de neabătut ale existenței, după ce pe negândite — ori din „convenții" rău concepute — s-a călcat în vreo privință măsura. E cazul Malcăi. Împingând-o viața în situații ambigue, nu-și pierde acel *nescio quid* ținând de „eternul feminin" pe care scriitorii mari au știut să-l identifice, indiferent de „convenția" literară adoptată.

---

[1] I. Creangă, *Opere*, vol. I, 1970, p. 224

[2] *Ibidem*

[3] *Ibidem*

După cum în *Moș Nichifor Coțcariul* și în *Amintiri...*, există și „eroi“ la care *experiența* a luat-o prea înaintea *acumulărilor aperceptive*, a capacității de a pricepe cu repeziciune situațiile noi. Ițic, în această privință, nu e mai ajutorat decât Trăsnea, oricât de diferite erau situațiile în care ajunseseră pe nepregătite! Iar așa fiind, o capodoperă a prozei românești moderne ca *Moș Nichifor Coțcariul* e „licențioasă“ pe alocuri prin *substanța* ei, însă e „cuviincioasă“ în mod înalt umoristic prin felul comunicării, ceea ce la un Rabelais ori Boccaccio — cu care Creangă a fost comparat și din acest unghi de vedere — nu se prea întâmplă. Portretele sunt memorabile toate, începând de la protagonist și până la cutare drumeț întâlnit întâmplător, iar observația moralistico-psihologică efectuată parcă în treacăt, cât și cum îngăduie desfășurarea alertă a narațiunii evocatoare, nu cade nici un moment în platitudine. E privilegiul scriitorilor de întâia mărime de a se referi la *tot ce e „omenesc“și uneori nu tocmai* — într-un fel *omenesc desfătător și instruitor*,spre a dovedi și pe asemenea cale că „viciul“ e împins vrând-nevrând să aducă omagii „virtuții“.

Dintre celelalte compuneri ale perioadei „de tranziție“, memorabilă este *Povestea unui om leneș* (cf. *Convorbiri literare* din 1 octombrie 1878), unde, în forme parabolico-moraliste și umoristice (de „umor al spânzurătorii“, chiar *la propriu*,s-ar putea zice), dăm de un „pesimist“ *absolut*, cum nici Schopenhauer nu îndrăznise a concepe, fie și în planul prin excelență „metafizic“ al sistemului său filosofic. Totul — pe fondul unui „etnografic“ parcă fabulos, ținând de legiuiri necruțătoare ca acelea pe care legendele le atribuie unui Vlad Țepeș. Însă grăitoare și pentru ascuțimea de minte care se revarsă peste zăgazurile disimulării din vorbire, împingând „voia bună“ umoristică spre sarcasm și accente de pamflet, sunt evocările cu finalități portretistice: *Popa Duhu* și cele — complementare — *Moș Ion Roată* și *Ioan Roată și Vodă Cuza*. Accentele de sarcasm sunt de înțeles prin împrejurarea că aici nu mai e vorba de „slăbiciuni“ aparținând naturii „psiho-fizice“ a omului, semiconștiente uneori, ameliorabile prin spor de experiență și „conștientizare“ a acestuia, în alte cazuri. Sunt înfățișate *metehne* de castă socială, ținând de *dreptul celui mai tare* și, în consecință, fiind impuse celor momentan mai slabi ca „legiuite“. Fie și în pofida faptului că ele nu rezistă în fața rațiunii oricui se călăuzește după „dreptul natural“ și după evidențe, cum se întâmplă cu moș Ion Roată, cu institutorul-călugăr Isaia Teodorescu și, mai la urma urmelor, cu evocatorul acestora. „Dumneavoastră, ca fiecare boier, — zice moș Ion Roată, apăsând pe evidența generică în riposta dată moșierului cu parabola, — numai ne-ați poruncit să aducem bolovanul, dar n-ați pus umărul împreună cu noi la adus, cum ne spuneați dinioarea, că de-acum toți au să ieie parte la sarcini de la vlădică până la opincă“[1]. Iar pricinașul nu din senin Isaia Teodorescu, ori de câte ori i se oferea prilejul, dovedea că porecla de „Popa Duhu“ și-o transformase conștient în renume. El (va fi fiind aici vorba de vreo influență eminesciană?), zice autorul în prima aproximare de „portret“, făcea „lungi popasuri prin aleiele ascunse ale grădinilor publice din Iași, câte cu o carte în mână, tresărind [ca sfântul Francisc — n.n.] la cântecul păserelelor și oprindu-se cu mirare lângă moșinoaiele de furnici, pe care le numea el «republici înțelepte»[1]. Curat „rousseauism“, după cum se vede. Însă și când da ochii cu vreun „înțelept“ de celălalt, hotărât de așa-zisul *drept divin*, — iată la ce modificare de atitudine asistăm prin voia neabătută a autorului: „O dată, slujind un episcop oarecare de hramul bisericei, la Bunavestire din Iași, părintele Duhu intră în biserică, se închină rar pe la icoane, și cum era lume multă adunată și episcopul sta în strana arhierească, îmbrăcat pompos și cu mitra pe cap, părintele Duhu se oprește în față-i și zice în gura mare, clătinând din cap: „— «Dragul mamei Cânilic, bine-ți șede mitropolit! Unde-i neneacă-ta să te vadă? Apoi, oftând adânc, mai adaugă: Când veți vedè uriciunea pustiirii stând la locul unde nu se cade să steie, să știți că aproape este sfârșitul, a zis Hristos»“[2].

---

[1] I. Creangă, *Operè*, vol. II, 1970, p. 35

Arta de a-și face eroii să se „autoportretizeze“ fără intervenția vizibilă a autorului e, s-a observat, dusă de pe acum la culmea perfecțiunii. Rămânea numai ca asemenea portrete memorabile fără prisos de analiză, fiecare cu unicitatea lui, să nu mai apară sporadic, ci să fie convocate într-o „galerie“ de proporții corespunzătoare.

IV. OPERA CAPITALĂ

Ceea ce-i uimitor, în cazul scrierilor lui Ion Creangă, este o strașnică unitate în diversitate și evoluția necontenit suitoare — deși parcă inaparentă — spre *Amintiri din copilărie*, operă menită să le încunune pe cele ce o precedaseră cât și *Luceafărul* lui Eminescu, în raport cu tot ce scrisese marele poet înainte. E o împrejurare mai rară în literaturile lumii, ca și într-a noastră. Fiindcă, de nu-și dau măsura în primele două-trei creații, autopastișându-se după aceea cu mai multă sau mai puțină îndemânare, mulți scriitori de autentică înzestrare au o devenire ascendentă până pe la jumătatea evoluției lor, iar după aceea, fie și tot căutând să se înnoiască, trec prin eșecuri stânjenitoare în multe chipuri. Exemplificările oriunde-s la îndemână, ca și în oricare epocă (exceptându-le, într-o măsură, pe cele „clasice“), spre a mai fi actualizate aici. E, la mijloc, vreo stângăcie în a-și

---

[1] *Ibidem*, p. 36
[2] *Ibidem*, p. 38

„regiza“ propriul destin scriitoricesc, graba aceea naivă de a se impune care îi face pe mulți să-și convoace toate însușirile și experiențele fundamentale în scrierile dintâi, iar după aceea să creadă că se pot odihni pe laurii câștigați fără prea îndelung efort? Se adaugă, în cazul altora, neputința explorării și a altor domenii decât acela care de la început presimțiseră că le „aparține“? Survine și incapacitatea de a ieși din cercul experiențelor „nemijlocite“ spre cele ale altora, spre asimilarea și transformarea „culturii“ în *materie* de împrospătare neîntreruptă a propriei creații? Toate acestea sunt posibile și prea cunoscute oricui, de odinioară, de azi, spre a mai face necesar apelul la exemple. Însă, până la urmă, drumul *de la orizontul unuia spre orizontul tuturor*, după cum se exprima odată Paul Eluard, nu e doar o chestiune de însușiri multiple și de capacitate a acestora de a se regenera, de a fi suficient de mlădioase pentru a intra mereu în configurații noi. Sunt de luat în seamă și „impacturile“ acestora cu împrejurări care să nu le diminueze până la nimicire, ci, dimpotrivă, să le fortifice și să le stimuleze spre explorarea cât mai cuprinzătoare a „condiției umane“ și transumane. E necesar, poate, ca scrisul să devină el însuși principala *condiție de existență* a cuiva. Așa pare să se fi întâmplat în alte părți cu autorul *Divinei comedii*, al lui *Don Quijote*, al atâtor mari scriitori din locuri și timpuri diferite, iar la noi — îndeosebi cu Eminescu și Creangă. Înzestrarea, dar și împrejurările, i-au determinat să sfârșească în propria apoteoză, înainte de a fi apoteozați de alții.

La Creangă, pe distanța de la *Poveste* (= *Prostia omenească*) și până la *Povestea unui om leneș*, iar pe de altă parte — de la „scrieri de tranziție“ ca *Moș Nichifor Coțcariul*, *Popa Duhu*, până la dipticul evocator al lui moș Ion Roată, am văzut în bună măsură cum s-a desfășurat acest proces de „geneză interioară“ a operei, călăuzindu-l neabătut pe scriitor spre eflorescența — pentru unii neașteptată și inexplicabilă — a *Amintirilor din copilărie*. Însă numai de vreo așa-numită „geneză interioară“ poate fi vorba? Factorii propulsori, aceasta îi are numai în sine-și? O asemenea explicitare ar fi superficială și în principiu, iar în cazul lui Creangă prea multe-s evidențele de toate felurile care arată că drumul operei sale e *rezultanta* în mers a unor „reacții“ interioare *sui generis* la tot atâtea „impacturi“ existențiale: smulgerea lui de către părinți din ambianața de „obârșie“ și aruncarea în „necunoscutul“ — care îi displăcea cât îl și atrăgea, în fond — al „dulcelui“ târg al „Ieșilor“; râvna, bunacredință pusă în toate, istețimea și repeziciunea de „adaptare“ la ce i se cerea *esențial* în treburile lui diaconicești și de institutor, precum și în căsnicie, izbindu-se brutal de ușurătatea soției, de grobianitatea socrului, de ipocrizia „boaitelor“ și mișelia cu care l-au aruncat pe drumuri, văzând că-i dintr-o plămadă care nu va putea fi modelată după voia lor; izbucnirea bolii a cărei efecte pustiitoare oricine știe că nu sunt reversibile. Iată principalele momente de „impact“. Cele ce rezultă sunt tot atâtea *răzvrătiri* pe măsură (la un om care încă de mic băgase de seamă că nu-i de ieșit la cale cu el decât dacă îl luai „cu binișorul“): „răspopirea“, traiul de o viață întreagă fără cununie — într-o lume unde habotnicia încă domina — cu o prea simplă femeie de mahala ieșeană, aținerea batjocoritoare pe dinaintea mărimilor clericale și de celelalte feluri în postura de „tutungiu", dar mai cu seamă replierea spre piscurile cele mai semețe din sine; iar de aici — saltul în *imaginarul* fără vreo întoarcere mai substanțială în *real* altminteri decât ca „martor". E, în toate acestea, vreo „dezadaptare" comună, de tipul celor prefăcute în monedă măruntă de către sămănătoriști și câți le-au mai călcat pe urme? E funciarmente altceva: *romanticitatea* înnăscută a „condiției umane" veritabile, manifestându-se prin unul dintre cei mai de anvergură — și mai nesofisticați — *exponenți* din câți i s-a dat să aibă printre români. Iar *Amintiri din copilărie* printr-asta e ceea ce am putea numi „opera omnia" a lui Creangă: prin a-i fi găsit acestei *romanticități* un câmp și un stil de manifestare menite a-i face cumpănă de neînfrânt cu tot ce nu înceta să i se opună; a o *clasiciza* în sensul acelei scoateri din „dezordine", din zbaterea fără „rost" a tensiunilor existențiale de care naturile romantice sunt bântuite totdeauna.

Astfel fiind, e *viața* lui Creangă chiar atât de simplă și ușor de povestit când, în lumina *operei*, și cel mai mărunt gest, demers, atitudine a humuleșteanului dobândesc nebănuite încărcături simbolice, detașându-se de pitoresc și de anecdotier, conferindu-li-se acolada *exponențialului*?

Recent, a părut oportun să se conchidă asupra persistenței „enigmei" lui Creangă — *omul și scriitorul*, din pricina neperspicacității în a distinge subtilul transfer de substanțe dintre două planuri de „existență" situate la nivel arhetipal, prototipic. În principiu vorbind, „enigma" vieții și a operei oricărui creator de întâia mărime nu numai că „persistă", dar se și complică, se diversifică, după fiecare nouă tentativă de explicitare a acestora, dar mai cu seamă după interpretările care transformă în „probleme" ceea ce până la o vreme a fost socotit „ușor", de domeniul evidențelor. Așa, putem fi de acord că Ion Creangă e pe punctul de a deveni un „caz" al criticii literare, — cum s-ar fi cuvenit să și devină mai de mult. Înseamnă că tot s-a dobândit ceva! *Drumul* prin viață, cu înțeleaptă rectitudine urmat spre acel „de-acu nu-i mult până departe", și, încrucișându-se cu el în sens invers, celălalt *drum*, al operei, spre originile existenței și ale condiției umane, în *Povești*, în *Amintiri din copilărie*, — iată datul fundamental pentru elucidarea pas cu pas a „cazului" Creangă. Iar opera capitală a povestitorului introduce în firească, pe deplin coerentă ecuație, tot ce scrisese el înainte.

*

Amintiri din copilărie nu seamănă cu absolut nimic din ceea ce, cum s-ar spune, constituie „genul [ei] proxim" în alte literaturi, într-a noastră. E, aici, vorba de ceea ce la Goethe e configurat *cu metodă* în ciclul „anilor de ucenicie" și al celor „de călătorie"? Nicidecum: asemenea perspective coexistă, se interferează aparent fără nici o rânduială în singulara operă. E, atunci, vorba de reconstituirea unui fragment de viață „așa cum a fost" — după o expresie consacrată la noi de Iorga și subînțeleasă de atâția alți evocatori ai propriei existențe? Nici asta, de vreme ce știm bine acum că planurile evocării alunecă mereu — la Creangă — între *ceea ce este, ceea ce a fost, ceea ce putea fi*. „Pedagogizarea" bine disimulată a autorului romanelor despre Wilhelm Meister lipsește cu desăvârșire în *Amintiri din copilărie*. Reconstituirea „scientifizantă" din memoriile ce îl declară drept intenționalitate pe „cum a fost" lipsește, de asemenea, cu totul. Și nu la alte concluzii putem ajunge, de comparăm *Amintirile din copilărie* cu rațiunile înalt-pragmatice din care s-a ivit *Jurnalul* maiorescian. Dar asemuindu-le atât de apropiatelor — ca dată și loc al apariției — *Scrisori*... ale lui Ion Ghica? Nici asemenea raportare nu-i cu putință, de vreme ce rememorarea celor trecute — la Ghica — se menține în marginile unui rafinat „otium" sufletesc, în vreme ce la Creangă e și aceasta, dar și infinit mai mult — în sensul de „altceva". Poate că e oarecum potrivit să comparăm *Amintirile*... cu romane de tipul *Suferințele tânărului Werther*? Nici asemenea comparație nu e cu putință, chiar de convenim asupra caracterului de „ficțiune" al ambelor scrieri. Romanul lui Goethe e o *ficțiune* din cele menite eliberării de o cât se poate de univocă „obsesie", prin procedeul de atâta vreme cunoscut al „sublimării" artistice, pe câtă vreme la Creangă e vorba de un veritabil antipod al intenționalităților și rezultatelor artistice goetheene. În fine: nu s-ar putea compara în vreun fel — cum s-a și încercat — *Amintirile din copilărie* cu *A la recherche du temps perdu*, deci cu tipul de formulă romanesc-memorialistică al lui Proust? Nici raportările de acest gen nu-s posibile, fiindcă la Proust prevalează intenționalitatea artistică a scrierii unui roman „de analiză", apt de a surprinde în toate sinuozitățile lor capriciile „memoriei involuntare", pe când la Creangă asemenea finalitate „beletristă" lipsește și ea.

Dar atunci încotro să ne îndreptăm privirile? Numai și numai spre viața „simplă" și „ușor de povestit" a humuleșteanului orășenizat. Din mărturiile pe care mai mulți contemporani de-ai scriitorului le reținuseră de la Tinca Vartic rezultă că Ion Creangă își compunea principala sa operă „râzând și plângând". Din situarea așa-zicând *topografică-temporală* rezultă că autorul avea patruzeci de ani când începuse să scrie *Amintirile*...: vârstă dinspre creasta maturității, la alții; vârstă asupra căreia se abătuseră viscolele senectuții, la Creangă, de când cu ivirea deslușită a epilepsiei în toiul lucrului la *Harap-Alb* și îndesirea crizelor care-i înspăimântau pe toți, — ai familiei, școlarii, cunoscuții, — numai pe purtătorul teribilei maladii nu. Din asemenea context al observațiilor scrutând lucrurile deodată cu scriitorul, adică în perspectiva și retrospectiva lor, înțelegem că *Amintirile din copilărie* s-au iscat din *asumarea* unei „obsesii" existențiale ajunsă la paroxism, nu din încercarea de *a se elibera* de ea prin nu importă ce gen de „sublimare", de transformare în altceva, de ocolire, de punere a tot felul de ziduri despărțitoare în fața-i („*otium*“-ul rememorării celor ce apar cu atât mai plăcute, cu cât le cunoaștem mai bine ireversibilitatea, gândul la „posteritatea“ nutrită și prin lăsarea de memorii „scrise“, experimentarea „artistă“ a modului cum funcționează mașinăria readucerii în prezent a celor trecute prin intermediul fluxului — fie și involuntar — al amintirilor etc., etc.). Nici cu celebra rememorație din poemul eminescian *Melancolie* nu se pot compara *Amintirile...*, pe dată ce acolo totul apare ca „repovestit de o străină gură“, pe când aici totul e acceptat și trăit cu voluptate atotcuprinzătoare: cele ce *au fost* și *e bine că s-au întâmplat așa*; cele ce *au fost cum au fost*, chiar dacă *era bine să se fi întâmplat mai altfel*; cele ce *puteau fi* și *ar mai putea încă fi*, din perspectiva nu lipsită de alese desfătări omenești ale trăirii „ipoteticului“; cele ce *sunt așa cum sunt* și *le acceptăm ca atare*, de vreme ce, scriind... „amintiri“, întrețesem *ceea ce ne displace* ori *ne disperă* cu *ceea ce ne place*, și, prin urmare, *ne reconfortează; cele ce vor fi* așa *cum știm că vor fi*, cu implacabila lor *nereîntoarcere*, trăite *cu anxietate anticipativă*, dar *nu cu spaimă subumană*, de vreme ce le știm *noima*.

Din asemenea unghi al perspectivei globale, înțelegem cum a reușit Creangă să-și facă din *operă*, din *faptele* lui îndeobște, o *existență firesc-plenitudinară:* își întrevedea o *existență secundă*, o „viață fără de moarte“. Alături de opera lui Eminescu, *Amintiri din copilărie* reprezintă, în literatura română, cea mai de necomparat expresie a trăirii nemijlocite a vieții ca pe o nesilită expresie de *artă* și a artei ca pe cea mai pe deplin recuperabilă bogăție a vieții prin creație. E un caz rarisim în istoria manifestărilor spirituale ale omului, comparabil — cu aproximațiile inerente — doar cu ceea ce știm din *Apologia lui Socrate*, — numai că în versiunea, cunoscută nouă, a lui Platon. Iar astfel înțelegând *Amintirile din copilărie*, de ce n-am accepta că ele-s o expresie plenară a „dorului“ românesc, în sensul pe care l-am întrevăzut prin scrutarea operei eminesciene?

Să exemplificăm. În *Amintiri...*, Creangă își *retrăiește* existența de odinioară, dar și-o *trăiește* și pe cea de aievea, opera fiind — prin convocarea multiplelor ei planuri — un „rezumat“ ori mai curând o *sinteză* a vieții lui întregi. Tot atât de adevărat e că, din feluritele implicații a celor narate, a reflecțiilor pe marginea lor, se configurează planul unei existențe „posibile“ a scriitorului, „ipotetice“, de vreme ce el trecuse de vârsta eventualelor noi opțiuni. Încât, astfel privindu-i opera capitală, înțelegem și caracterul ei de ficțiune neasemănătoare cu nimic, dar și pe acela de „concentrat“ în care nimic din ceea ce a fost esențial într-o viață de om nu s-a pierdut. Dimpotrivă, prin asemenea miraculos intermediu, a atins suprema plenitudine, în temeiul faptului că scrisul devenise el însuși un mod complet de existență pentru povestitor. Din acest unghi înțelegând lucrurile, Creangă povestește nu doar „copilăria copilului universal“, — cum cu îndreptățire observa G. Călinescu, — dar și pe *a omului universal*, implicat peste tot și în tot ce la prima vedere e atât de „particularizat“, de „local“ chiar. Așa fiind opera nu e nici „roman“ ca formulă compozițională, de vreme ce autorul apare peste tot cu starea lui și cu particularitățile de aievea. Ar fi — poate — ceva ca un roman „postmodern", cu anticipație, dar fără prisoselnicia acestui gen de scrieri în materie de „autoreferențialitate". Nu e doar „spectacol" al „lumii pe dos" nu e, cum tindeau să se configureze — prin părți întregi ale lor — poveștile și povestirile, ci o priveliște mundană în care nimic nu alunecă spre unilateralități, datorită ansamblului ce pe toate le ține în cumpănă. Autorul, spre exemplu, după un prea frumos elogiu al femeii-mamă de la începutul celei de-a doua părți a *Amintirilor*..., conchide după cum urmează: „Așa era mama în vremea copilăriei mele, plină de minunății, pe cât mi-aduc aminte; și-mi aduc bine aminte, căci brațele ei m-au legănat când [...] mă alintam la sânu-i, gângurind și uitându-mă în ochi-i cu drag! Și sânge din sângele ei și carne din carnea ei am împrumutat, și a vorbi de la dânsa am învățat". Iar după asemenea rememorații pe care bătaia de inimă a omului matur le face să se așeze de la sine în adevărate *versete*, survin următoarele considerații: „Dar vremea trecea cu amăgele și eu creșteam pe nesimțite, și tot alte gânduri îmi zburau prin cap, și alte plăceri mi se deșteptau în suflet, și, în loc de înțelepciune, mă făceam tot mai neastâmpărat, și dorul meu era acum nemărginit; căci sprințar și înșelător este gândul omului, pe ale căruia aripi te poartă dorul necontenit și nu te lasă în pace, până ce întri în mormânt! Însă vai de omul care se ia pe gânduri! Uite cum te trage pe furiș apa la adânc, și din veselia cea mai mare cazi deodată în uricioasa întristare! Hai mai bine despre copilărie să povestim, căci ea singură este veselă și nevinovată"[1].

Nu confirmă asemenea fragment cu prisosință tot ce relevam înainte în legătură cu pluralitatea de perspective, completitudinea, alternanța lor, cu structura de „theatrum Mundi" a operei? Din marea lui înclinație de a-și scălda sufletul — și pe al cititorilor — în mereu împrospătatele unde ale voioșiei, autorul ține să păstreze cu precădere în planul cel mai din față vârsta ce „singură este veselă și nevinovată": a copilăriei. Însă de un singur lucru era înclinat Creangă, prin întreaga-i alcătuire, să vorbească? Pe de altă parte, putea el să facă abstracție de faptul că, oricât de mare îi era capacitatea de a se transpune în ambianța celor ce au fost pe când era copil, oricât de mare ar fi reversibilitatea memoriei, trăia cele petrecute cândva și din perspectiva „când vine vremea de a pricepe omul ce-i bine și ce-i rău"? Iar la asemenea vârstă undele veseliei nu se întretaie cu cele care te fac să constați uimit „cum te trage pe furiș apa la adânc", „în uricioasa întristare"? Dar „amăgelele" trecerii vremii, pe distanța de la anii dintâi la vârsta ce declină? Dar rânduiala cea mare ce guvernează condiția umană, subminându-i cât și fortificându-i capacitatea de „înțelepciune" — și pe care, uimitor, Creangă o numește cu sintagma emblematică pentru cel mai de seamă izvor al înțelepciunii eminesciene („dor nemărginit")? Înseamnă că priveliștii „nevinovate" a vârstei copilăriei și celei mereu asaltată de „uricioasa întristare" tot cu starea lui și cu particularitățile de aievea. Ar fi — poate — ceva ca un roman „postmodern", cu anticipație, dar fără prisoselnicia acestui gen de scrieri în materie de „autoreferențialitate". Nu e doar „spectacol" al „lumii pe dos" nu e, cum tindeau să se configureze — prin părți întregi ale lor — poveștile și povestirile, ci o priveliște mundană în care nimic nu alunecă spre unilateralități, datorită ansamblului ce pe toate le ține în cumpănă. Autorul, spre exemplu, după un prea frumos elogiu al femeii-mamă de la începutul celei de-a doua părți a *Amintirilor*..., conchide după cum urmează: „Așa era mama în vremea copilăriei mele, plină de minunății, pe cât mi-aduc aminte; și-mi aduc bine aminte, căci brațele ei m-au legănat când [...] mă alintam la sânu-i, gângurind și uitându-mă în ochi-i cu drag! Și sânge din sângele ei și carne din carnea ei am împrumutat, și a vorbi de la dânsa am învățat". Iar după asemenea rememorații pe care bătaia de inimă a omului matur le face să se așeze de la sine în adevărate *versete*, survin următoarele considerații: „Dar vremea trecea cu amăgele și eu creșteam pe nesimțite, și tot alte gânduri îmi zburau prin cap, și alte plăceri mi se deșteptau în suflet, și, în loc de înțelepciune, mă făceam tot mai neastâmpărat, și dorul meu era acum nemărginit; căci sprințar și înșelător este gândul omului, pe ale căruia aripi te poartă dorul necontenit și nu te lasă în pace, până ce întri în mormânt! Însă vai de omul care se ia pe gânduri! Uite cum te trage pe furiș apa la adânc, și din veselia cea mai mare cazi deodată în uricioasa întristare! Hai mai bine despre copilărie să povestim, căci ea singură este veselă și nevinovată"[1].

---

[1] I. Creangă, *Opere*, vol. I, 1970, p. 172

Nu confirmă asemenea fragment cu prisosință tot ce relevam înainte în legătură cu pluralitatea de perspective, completitudinea, alternanța lor, cu structura de „theatrum Mundi" a operei? Din marea lui înclinație de a-și scălda sufletul — și pe al cititorilor — în mereu împrospătatele unde ale voioșiei, autorul ține să păstreze cu precădere în planul cel mai din față vârsta ce „singură este veselă și nevinovată": a copilăriei. Însă de un singur lucru era înclinat Creangă, prin întreaga-i alcătuire, să vorbească? Pe de altă parte, putea el să facă abstracție de faptul că, oricât de mare îi era capacitatea de a se transpune în ambianța celor ce au fost pe când era copil, oricât de mare ar fi reversibilitatea memoriei, trăia cele petrecute cândva și din perspectiva „când vine vremea de a pricepe omul ce-i bine și ce-i rău"? Iar la asemenea vârstă undele veseliei nu se întretaie cu cele care te fac să constați uimit „cum te trage pe furiș apa la adânc", „în uricioasa întristare"? Dar „amăgelele" trecerii vremii, pe distanța de la anii dintâi la vârsta ce declină? Dar rânduiala cea mare ce guvernează condiția umană, subminându-i cât și fortificându-i capacitatea de „înțelepciune" — și pe care, uimitor, Creangă o numește cu sintagma emblematică pentru cel mai de seamă izvor al înțelepciunii eminesciene („dor nemărginit")? Înseamnă că priveliștii „nevinovate" a vârstei copilăriei și celei mereu asaltată de „uricioasa întristare" a vârstei dinspre bătrânețe, Creangă — asemeni lui Eminescu — le adăuga o perspectivă între toate definitorie pentru condiția umană: a „dorului“ ce cuprinde în „nemarginile“ lui toate vârstele omului, de la „legănatul“ în brațele materne „până ce întri în mormânt“. „Dorul“ împinge pe om să tânjească după infinit mai multe decât îi este dat să trăiască, dând și aripi pentru zbor înalt, de cuprindere „înțeleaptă“ a curgerii vârstelor, dar făcând „gândul omului“ — tot pe atâta — „sprințar și înșelător“, tras spre „amăgele“, ieșind prea adesea dezabuzat din acestea, tinzând spre o reprezentare a lumii ca fiind „pe dos“. Apoi, tot purtându-ți „necontenit“ pe aripile lui simțirea și gândirea, „dorul“ restabilește proporțiile „lumii“ prin iureșul noilor avânturi ce-ți inculcă ș.a.m.d.

---

[1] I. Creangă, *Opere*, vol. I, 1970, p. 172

Dar parcă numai din perspectiva — din perspectivele — autorului se configurează asemenea viziune? Fiecare erou, cei de prim plan, cei episodici, vin cu o contribuție a lor la îmbogățirea și complicarea indefinită a reprezentării globale de care vorbeam. Smaranda oscilează și ea între „înțelepciunea“ de a alege „ce-i bine“ de „ce-i rău“ și iluziile ce-și făcea despre Ionică, ajungând „a crede că am să ies un al doilea Cucuzel, podoaba creștinătății“, determinându-și bărbatul să încerce a o readuce pe pământ cu câte un „multă minte-ți mai trebuie!“ Ștefan a Petrei, „filosof“, „umanist“ în felul său, câteodată, vine și el cu „perspectiva“ ce-l definește: „Ce le pasă? [neastâmpăraților copii — n.n.] Lemne la trunchiu sunt; slănină și făină în pod este de-a volna; brânză în putină, asemene; curechiu în poloboc, slavă Domnului! Numai de-ar fi sănătoși să mănânce și să se joace acum,cât îs mititei; că le-a trece lor zburdăciunea când or fi mai mari și i-or lua grijile înainte; nu te teme, că n-or scăpa de asta“[1]. Altă dată spre a tempera visurile de „mărire“ ale Smarandei pentru fiu-său, Ștefan a Petrei vine cu o reprezentare pragmatic-naturalistică a rânduielilor omenești: „— Numaidecât popă, zise tata. Auzi, măi! Nu-l vezi că-i o tigoare de băiet, cobăit și leneș, de n-are păreche. Dimineața, până-l scoli, îți stupești sufletul. Cum îl scoli, cere demâncare. Cât îi mic, prinde muște cu ceaslovul și toată ziulica bate prundurile după scăldat, în loc să pască cei cârlani și să-mi deie ajutor la trebi, după cât îl ajută puterea. Iarna, pe gheață și la săniuș. Tu, cu școala ta, l-ai deprins cu nărav. Când s-a face mai mărișor, are să înceapă a-i mirosi a catrință, și cu astă rânduială n-am să am folos de el niciodată“[2]. Cu un prilej, aflăm prin mijlocirea Smarandei că în felul acesta „chibzuit“ Ștefan a Petrei îi povățuia pe alții, dar că pe sine se lăsa nu prea rar în voia „amăgelelor“ vieții: „— Sărmane omule! Dacă nu știi boabă de carte, cum ai să mă înțelegi? Când tragi sorcoveții la musteață, de ce nu te olicăiești atâta? Petre Todosiicăi, crâșmarul nostru, așa-i că ți-a mâncat nouă sute de lei? Vasile Roibu din Bejeni, mai pe-atâția, și câți alții? Ruștei lui Valică și Măriucăi lui

---

[1] I. Creangă, *Opere*, vol. I, 1970, p. 173
[2] *Ibidem*, p. 160

Onofreiu găsești să le dai și să le răsdai? Știu eu, să nu crezi că doarme Smaranda, dormirea-i somnul cel de veci să dormi“[1]. Când, însă Creangă ajunse băiat mare și voia să devină „călugăr“ (cu gândul de a nu merge la seminar, ci de a apuca pe «Cărarea afurisită» dintre Secu și Agapia), Ștefan a Petrei deveni foarte „pozitiv“: „Are să urmeze [Ionică — n.n.] cum știm noi, nu cum vrea el, că doar nu-i de capul său [...]; trebuie să căutăm a-l zburătăci, căci nu se știu zilele omului! Și poate vreodată să fie și el sprijin pentru iștialalți“[2].

Dar parcă eroii ceilalți, mai incidentali în ceea ce privește durata și locul apariției lor în operă, nu vin cu vreun punct de vedere, vreo reprezentare specifică lor, mai mult sau mai puțin particularizate, dar contribuind la configurarea perspectivei globale? Cuza Vodă, după o fărâmitură de evocare a bunicului David Creangă, era un „prevăzător“; de la nivelul lui de înțelegere a lucrurilor prezente și viitoare. Are deci starea de spirit pe care Creangă o pune în seama celor ce-și asumă în deplină cunoștință de cauză răspunderea faptelor celor mai neștiutori prin vârstă, înzestrare, experiență. „Ce-i pasă copilului — exclamă într-un rând scriitorul — când mama și tata se gândesc la neajunsurile vieții, la ce poate să le aducă ziua de mâne, sau că-i frământă alte gânduri pline de îngrijire“[3]. Iar Cuza Vodă, trăgând odată în gazdă la cuprinsul Ciubuc Clopotarul, bunicul Smarandei, „și întrebându-l cu cine ține atâta amar de bucate, el ar fi răspuns: «Cu cei slabi de minte și tari de virtute, măria-ta» Atunci Vodă nu s-a putut stăpâni de mirare, spuind: «Ia, aista-i om, zic și eu; de-ar fi mulți ca dânsul în domnia mea, puțină lipsă ar duce țara la nevoi!»[4].

Prin contrast, derulând filmul *Amintirilor*..., Creangă nu uită nici fața cealaltă a lucrurilor, comentată dintr-o perspectivă în care „înțelepciunea“ naratorului subînțelege — printr-un fel de „paranteză“ fenomenologică — și cele ce reținuse în plan mental secund din pătimirile unui Dănilă Prepeleac, și cele ce singur pățise la vârsta „nevinovată“, când cu furtișagul cireșelor, descoperirea isprăvii și faptul că nu mai putea scoate „obrazul în lume de rușine“. Soluția e aceea a prin multe trecutului: „Însă ce-i de făcut?... S-a trece ea și asta; obraz de scoarță, și las-o moartă-n păpușoi, ca multe altele ce mi s-au întâmplat în viață, nu așa într-un an, doi și deodată, ci în mai mulți ani și pe rând ca la moară. Și doar mă și feream eu, într-o părere, să nu mai dau peste vro pacoste, dar parcă naiba mă împingea, de le făceam atunci cu chiuita“[5]. Iată, printr-o repede aluzie parcă ridicat un colț de cortină al „spectacolului“ pe care îl reprezintă *Amintirile*... și de unde priveliștea înțelegem că va începe să apară și „pe dos“. Pentru părintele Isaia Teodorescu, din prea multă râvnă de „raționalizare a lumii“, toate ies mai curând *anapoda*, ca în vestitul episod din *Amintiri*... unde „Popa Duhu“ e înfățișat în postura vremelnică de profesor: „Bun mai era și părintele Duhu, când se afla în toane bune, Dumnezeu să-l ierte! Pus-a el băieții în rânduială cum nu mai văzusem până atunci; cumpăra-ni el vara, din banii săi, cofe de zmeură și fel de fel de puricale de ni da să mâncăm“[1]. Iar luându-i așa, cu binișorul, călca dispozițiile învățământului ținut încă sub priveghere clericală, învățându-i pe copii nu numai „ceaslovul“ și „psaltirea“, ci „și câte oleacă de aritmetică, de gramatică, de geografie și din toate câte ceva, după priceperea noastră“[2]. E destul însă incidentul cu „ursul de mămăligă [...] umplut cu brânză“ ce cade în toiul unei lecții din sânul lui Oșlobanu cel veșnic flămând, pentru ca părintelui Duhu să-i apară toate *pe dos*: „— Pesemne păcatele mele cele mari si grele m-au aruncat și aici, să învăț niște țopârlani sălbatici! Mai fericit erai de-o mie de ori să paști porcii la Cogeasca-Veche, Isaie, decât să mai fi ajuns și zilele aceste!“[3]. La fel i se pare lumea, din obidita lui perspectivă, până și lui Trăsnea, când conclude că „decât țăran, mai bine să mori!“. Trăsnea e un „tragic“, în vreme ce printre catiheții strânși la Fălticeni „mai bună minte avea Mirăuță din Grumăzești, care umbla trela-lela, în puterea iernii, pe la tărăbile jidovești, întrebând ba teacă de cosor, ba căpestre de purici, ba cuie de la corabia lui Noe [...] și alte drăcării ce-i trăsneau prin cap. Nebun era el să-și peardă viața din pricina lui mi-ți-i, ni-vi-li, me-te-îl-o, ne-ve-i-le [...]?“ Dar „perspectiva“ lui moș Bodrângă, cel „de tot hazul“, care spunea catehumenilor „la povești nopți întregi, șezând cu nasul în tăciuni, și ne cânta din fluier: Doina, care te umple de fiori [...] hori și alte cântece sculățele ca aceste, de jucam până ce asudau podelele și ne sărea talpele de la ciubote...?“[4].

---

[1] *Ibidem*, p. 161—162

[2] I. Creangă, *Opere*, vol. II, p. 220

[3] *Ibidem*, p. 172

[4] *Ibidem*, p. 163

[1] I. Creangă, *Opere*, vol. I, 1970, p. 181

Cine își ațintește cu toată stăruința privirea asupra generalului pierde din vedere particularul, cu savorile și „unicitatea“ lui. Dar parcă autorul păstrează chiar la tot pasul cumpăna dintre cele două principale unghiuri de observație și pluralitatea celor în subordine ori subiacente? Și ține el cu orice preț s-o facă? O dată, după lungul preambul geografico-istoric din cea de-a treia parte a *Amintirilor*..., autorul se și mustră pentru asta, numai că în derziune: „Dar ce-mi bat eu capul cu craii și cu împărații, și nu-mi caut de copilăria petrecută în Humulești și de nevoile mele? Așa era cu cale să fac de la început, dar am ținut să arăt că humuleștenii nu-s trăiți ca în bârlogul ursului, ci au fericirea de a vedea lumea de toată mâna“[5]. Aparent, grea alternativă! În raport cu „obsesia“ din care cresc *Amintirile*..., nici una. Îi trebuia scriitorului un punct de vedere mai înalt, nu doar să-și caute strict de primele vârste petrecute într-un sat de munte, spre a scrie din perspectivă universală despre copilărie. Și, de altfel, nu numai despre această vârstă, fiindcă *titlul* începe să nu mai corespundă de la un punct încolo al desfășurării operei. Dar cine i-ar face lui Creangă o vină din asta? De s-ar fi mărginit strict la răstimpul indicat prin titlu, nu am mai ști de homeric-trăsnitele întâmplări de la Fălticeni sau Rădășeni, nici despre felul cum un muntean ager începe să pătrundă în locurile unde se face istoria.

---

[1] *Ibidem*, p. 194
[2] *Ibidem*, p. 195
[3] *Ibidem*
[4] *Ibidem*, p. 198
[5] I. Creangă, *Opere*, vol. I, p. 194

Uimitor e cât de arhitectural-simfonică poate să arate o asemenea operă ce pare să se fi construit singură, „din mers", fără vreun plan compozițional hotărât mai dinainte. Muzică de tipul simfoniei haydniene nu știm să fi ascultat Creangă. Dar e cunoscut lucru că mergea de tânăr la teatru. Explica superiorilor duhovnicești că acolo a văzut „moralul cel dumnezeiesc", dar în sine-și reflecta, desigur, la tehnica simetriilor și contrastelor ce structurează alcătuirea unei replici, a scenelor, actelor dintr-o piesă. Încât, dincolo de marile-i însușiri native și de ceea ce a reținut din modul de configurare a basmelor folclorice: meșteșugul dialogizării evenimentelor, cu atâta succes pus la încercare când cu scrierea propriilor *Povești*, apoi modificarea și esențializarea fizionomistică, de comportament, după modelul unui „expresionism" popular descoperit cu mult înaintea lui Brâncuși, — toate acestea se contaminează în *Amintiri*... cu experimentarea modului de construcție dramaturgic, cel mai „arhitectural" între ipostazele de artă a cuvântului. De asemenea, „simfonizarea" frazei, a perioadelor, a textului întreg, în *Amintiri din copilărie*, nu par străine de meditațiile privind construcția strânsă, „în fagure", din poezia lirică. Ispitind-o fără vreun succes notabil în vremurile dintâi ale scrisului său, Creangă a admirat-o după aceea — nu fără efortul de a o pricepe — în poemele marelui său prieten Eminescu.

Acestea toate — în propoziție generală. De coborâm spre detalii, observațiile posibile sporesc în progresie geometrică. Partea întâi, apărută în *Convorbiri literare* la 1 ianuarie 1881, își are perfecta ei autonomie, o construcție sferică, încât scriitorul putea foarte bine să se oprească la acest prim episod cu publicarea. Ideea unificatoare ar fi a primilor ani — mai puțin de doi — de școală, la Humulești și la Broșteni. Planurile mari, în ordine așa-zicând existențială și de construcție artistică, sunt prezente în deplinatatea lor de pe acum. Simetriile contrastante, dar mereu ținute în cumpănă de rânduiala necatastrofică pe care o instaurează umorul în toate, sunt de pe acum prezente. Pe de o parte e „lumea" copilăriei, cu năstrușniciile ei ingenue și cu „necazuri" care la vârsta crudă nu prea ai cum să le iei cu totul în serios, fiindcă n-ai avut timp să le integrezi în sistemul „repetitiv" al generalizărilor. Plăcerii de a învăța buchile cu „zdravănul", „frumosul" bădița Vasile, îi urmează neplăcerea de a face cunoștință cu „Calul Bălan" și cu „sfântul Nicolai", când înaintarea la învățătură nu trecea de „genunchiul broaștei", iar bunele purtări — de asemenea. Ingeniozității de a găsi ceasloavelor ce țineau loc de abecedare funcții de căpcăni, pentru potopirea muștelor și bondarilor din țintirimul ce se învecina cu biserica, îi urmează o dezlegare — de astă dată — pe măsura întâmplării, prin aceea că vrednicul ctitor al școlii, prinzând de veste, „începe a ne pofti pe fiecare la Balan și a ne mângâia cu sfântul ierarh Nicolai pentru durerile cuvioaselor muște și ale cuvioșilor bondari, care din pricina noastră au pătimit“[1].

Dintre necazurile împărtășite cu toți ceilalți se detașează apoi neplăcerea lui Nică, abia acum adus pentru prima dată în planul cel mai din față al „scenei“ imaginare ce ni se dezvăluie treptat. Bădița Vasile (acum numit, în ciudă „tântul“) pune pe un alt „Nică“, monitor, să-l „procitească“ și să-i inculce prima senzație de acută nedreptate, din multele ce va mai avea de înfruntat după aceea: întâi, din pricină că, deși nu știa carte mai multă decât el, era un „protejat“, un „favorizat“, dacă i se dase dreptul să verifice cunoștințele altora; în al doilea rând, i se adeverea previziunea că unul cu care se „sfădise“ din pricina Smărândiței popii nu va face lucrul cu dreptate. Însă, tot ca mai târziu, a știut să scape de asemenea strâmb județ, prin foarte „epica“ evadare și fugă spre casă. Iar când, luat cu binișorul, s-a dedat cu tot dinadinsul la învățătură, devenind la rându-i monitor, Creangă a luat cunoștință de altă nedreptate, „instituționalizată“ dintre atâtea ce va vedea sau va îndura chiar el: prinderea lui bădița Vasile la oaste „cu arcanul“ și rămânerea școlii de izbeliște. După care, precum știm, a urmat un nou „ghinion“, făcând imposibilă continuarea școlii la Broșteni și întoarcerea acasă. Un răsunător succes de actorie bisericească a cunoscut școlarul în ziua de Paște, cu „Îngerul a strigat“. La „reprezentația“ a doua, tot efectul i-l stricară fetele „drăcoase“ ale satului, care l-au șicanat în toiul inspirației muzicești cu „Tunsul felegunsul“ — în amintirea râiei dobândite la Broșteni.

S-a observat, fie și numai din asemenea abreviere, cum evoluează umorul lui Creangă, în această parte dintâi a *Amintirilor*..., deodată cu narațiunea: antifrazic, prin „înaintări“ și „replieri“, după cum era cursul întâmplărilor și fără revărsarea nestăvilit-progresivă de mai târziu. La mijloc e și „planul secund“, al ciorovăielilor continue dintre Ștefan al Petrei, ținând — am zice — „frontul“ de unul singur, și Smaranda, dimpreună cu tatăl ei, înțeleptul David din Pipirig, pe tema dacă Ionică trebuie dat în continuare la școală ori ba. Sfada aceasta, aci potolindu-se parcă, aci reizbucnind cu putere nouă, ca într-o veritabilă „guerilă“ verbală, e umoristică și ea; numai că, subiacent, fără „gratuitatea“ celei din primul plan, „copilăresc“ și „copilăros“ fără alte determinări mai lămurite. Eroii din cel de al doilea plan sunt niște subtil-disimulați „rezoneuri“ ai scriitorului însuși, cu neliniștile, cu „perspectiva“ anilor de maturitate (în care numai pentru veselia neștiutoare a copiilor era loc). Simțim fără întrerupere adierea ghețoasă a planului de adâncime, unde predominantă e „obsesia“ povestitorului de a-și contempla fățiș — prin teribilul intermediu al *scrisului* ce acum și-l presimțea fără moarte — existența umană, cu toate înțelesurile ei. Oricum, terminându-se în felul știut, „deschis“, dar nu fără sfericitate a construcției, partea dintâi a *Amintirilor...* îi aducea în fața cititorului (până la configurarea felului esențial de a fi) pe eroii mai de seamă. Purtând în final precizarea „București, 1880, septembrie“, — dată la care, neîndoios, autorul socotea compunerea încheiată în toate privințele — s-ar fi zis că în gândul scriitorului evocarea se putea încheia acum.

---

[1] I. Creangă, *Opere*, vol. I, p. 155

N-a fost să se întâmple așa, poate din pricină că Eminescu și Slavici, cărora Creangă le citise în toamna lui 1880 scrierea, îl vor fi îndemnat s-o continue și s-o diversifice. Atât de tare îl vor fi convins, încât, redactând-o desigur cu mare zor, Creangă publica în numărul din 1 aprilie 1881 cea de-a doua parte a *Amintirilor...*, fără vreo dată peremptorie ce ar fi semănat a indiciu că și-a încheiat evocarea. Cele două părți constituiau acum un diptic narativ, iar „rama“ compozițională a celei de a doua părți avea iarăși toate caracteristicile lucrului încheiat. Prin simetrie de atitudine contemplativă cu partea întâi, cea de a doua începea cu celebra perioadă memorizabilă ca un poem: „Nu știu alții cum sunt, dar eu, când mă gândesc la locul nașterii mele...“ Încheierea, prin disimetrie în raport cu începutul „sentimental“, se realiza prin construcția în paradox (implicând genul de umor definitoriu pentru ceea ce am numit „hazul [față] de necaz“: „În sfârșit, ce mai atâta vorbă pentru nimica toată? Ia, am fost și eu, în lumea asta un boț cu ochi, o bucată de humă însuflețită din Humulești, care nici frumos până la douăzeci de ani, nici cu minte până la treizeci și nici bogat până la patruzeci nu m-am făcut. Dar și sărac așa ca în anul acesta, ca în anul trecut și ca de când sunt, niciodată n-am fost“[1].

Sfericitatea celei de-a doua părți este, precum vedem, iarăși evidentă, iar rândurile finale constituie, prin autoportretizare „anapoda“, și o parafă sugestivă pentru întâmplările de mai înainte. Narațiunea propriu-zisă nu mai e cu șir, ca în partea întâi, ci, după procedeul *teatrului în teatru*, o ilustrare de spontană „memorie involuntară“, urmărită fără chibzuințele analiștilor din veacul nostru. E o înșiruire parcă de „snoave“ copilărești, legate una de cealaltă prin câte o vocabulă ori frază de „tranziție“ aruncate pe hârtie din minime rațiuni de a asigura continuitatea evocării. Întâmplările, oricui cunoscute, sunt dintre cele datorite impactului a ceea ce ține de rânduieli neabătute cu — numai — pornirile tot pe atât de iscoditoare, pe cât sunt de neștiutoare, ale copilului de oricând și de pretutindeni. De pot fi localizate înaintea primilor ani de școală, sau în răstimpul dintre episodul de la Broșteni și cel al intrării la Școala domnească din Târgul-Neamțului, nu e de vreo importanță deosebită. Nică e acum, într-o primă ipostază, elev la școala vieții. El nu se mai învârtește doar prin casă și prin curte, ori la școala din poarta bisericii și înapoi, ci se răzlețește periodic de ai săi, prin sat și pe la marginile lui, în susul Ozanei, când era vara mai bun timpul de scăldat. Ba, venindu-i gustul de negustorie, după exemplul tatălui său, se avântă până în târgul vitelor, socotind să găsească vreun cumpărător pentru „ceasornicul satului" care-i strica somnul de dimineață. Era, prin urmare, un „zbânțuit", cum îl califică Măriuca lui moș Andrei, un „coropcar", cum îl admonestează mamă-sa când îi dă de urmă la scăldat. Toate le face cu mare ceremonial și cu — gândea el — iscusite puneri la cale. De aici se iscă hazul întâmplărilor, care-i acum mai de proporții ca în partea întâi a *Amintirilor...*, pentru că și imaginara „scenă" a peripețiilor s-a lărgit și s-a umplut de oameni, iar întâmplările însele sunt mereu de un imprevizibil insolit în chipul inocent, după cum „inițiativele" lui Nică sunt inspirate de capricioasa logică a vârstelor infantile. Mecanismul declanșator de peripeții bufe e ca acela din *Danilă Prepeleac*, la ale cărui isprăvi se și face o repede aluzie, când cu vânzarea pupezei. Nică se crede — și chiar și este — deștept nevoie mare, ignorând doar faptul esențial că inteligența din născare n-o scoate la capăt după cum i-i voia, până nu e dublată cât se cuvine de experiență. Mătușa Mărioara a lui moș Vasile, cu toată grija lui Nică de a dovedi bună creștere, bune purtări, în „vizita" ce-i face, pricepe dintr-o dată că nu de scăldat în tovărășia fiu-său îi era lui Nică. Smaranda îi știe și ea drumurile, moșul cu vițica de vânzare — asemenea etc., etc. Încât „șturlubatecul" e împins după fiecare ispravă mai boacănă să constate că „tot pățitu-i priceput" și că, altminteri, orice îți iese anapoda.

---

[1] I. Creangă, *Opere*, vol. I, 1970, p. 191

Partea a treia a *Amintirilor...*, iarăși datată „București, 1881, septembre" și apărută în *Convorbiri literare* la 1 martie 1882, ne readuce în minte imaginea arborelui ce-și adaugă de tot anul câte un cerc nou pe scoarță. Creangă, se vede, părăsise acum ideea cât se poate de strict delimitată prin titlul inițial. Încurajat de prețuirea ce dobândiseră evocările sale între junimiști, dar — să nu uităm — și împins de viforul soartei *să-și retrăiască existența prin scris*, voia să împingă astă singulară experiență cât de departe se putea. Așa, în preambulul părții a treia, punctat de simbolica sfadă dintre „cuget" și „inimă", el conchide parcă într-o doară că nu făcuse bine până atunci, lăsându-se târât prin tot felul de digresiuni, mai „cu cale" fiind să-și caute „de copilăria petrecută în Humulești", precum și „de nevoile mele". Care „nevoi"? Formularea este enigmatică prin laconismul ei, dar noi putem înțelege acum bine că „nevoile" acestea nu erau doar de natură compozițional-artistică. Așa, dintr-un diptic evocator adecvat întru totul intenției din titlu, opera începe a se revărsa peste margini, devenind acum o trilogie. Ca și cele dinainte, partea a treia își are perfecta ei unitate de sens și de construcție, adică o valoare artistică autonomă ce i-ar fi recunoscută ca atare, dacă prin cine știe ce accident celelalte mari episoade ale ciclului s-ar fi pierdut. Însă, cu excepția lui *Dănilă Prepeleac*, a binecunoscutelor pasaje de haz grotesc din *Povestea lui Harap-Alb* ori din *Poveste (= Prostia omenească)*, de o imensă „revărsare" de umor abia aici, în cea de-a treia parte a *Amintirilor...* poate fi vorba mai cu temei. Narațiunea — de o mare vervă supravegheată, spre a nu rata prin anticipări inabile efectele — grupează vălmășagul întâmplărilor în jurul a doi poli de un „epic“ așa-zicând febricitant în ordinea umoristică. Primul este ilustrat de cearta și fugăreala prin biserică (încă mai spectaculoase decât aceea când mătușa Mărioara umbla să-l prindă pe Ionică prin cânepă), ai cărei protagoniști sunt oameni plini de demnitatea rangului și a mintoșeniei lor ca popa Oșlobanu, părintele Duhu și călugărul Teofan. La polul dimpotrivă, anticipând finalul, se situează strașnica încăierare dintre Pavel ciubotarul și Ion Mogorogea, iscată, ca în teatru, dintr-un veritabil *imbroglio*, imaginat tot de neastâmpăratul Ionică, a cărui minte pusă pe șotii era ca a unui „ucenic vrăjitor“ privit dinspre partea comică a lucrurilor. Încolo, cu excepția — atât de rară la Creangă — a unor ușoare alunecări în „sentimentalism“ și de portretizare fastidioasă, „statică“, pe la începutul celor de istorisit, umorul ia proporții fabuloase, iar cei care-i determină ivirea, eroii adică, de asemenea. Oșlobanu i se pare țăranului ce venise cu lemne de vândut la târg ca o nălucire de pe tărâmul celălalt, când îi umflă tot ce se afla în car și pleacă, lăsându-l într-o uimire care nu-i da păs „să blestească un cuvânt“. Trăsnea, cel nededat cu grămăticeștile lucruri, pare de o prostie fabuloasă cât și a țăranului ce voia să arunce nucile în pod cu țăpoiul, când meditează cu ezoterica gramatică a lui Măcărescu în fața așa: «română, este... ce... ne învață a vorbi și a scrie bine într-o limbă», parcă-s cuvinte românești, ce naiba! Numai și aici trebuie să fie ceva: «a vorbi și a scrie bine într-o limbă», îndrăcit lucru! Cum «să scrii într-o limbă»? Poate cu limba, mai știi păcatul?“[1]. Ce-s pătimirile domnului Jourdain, în comparație cu acestea? Dar „buclucașul“ de popa Buligă, când se pune „în cârd cu nebunii“ de catiheți“, „zvârle potcapul deoparte, și la joc de-a valma cu noi, de-i pălălăiau pletele“?![2]. Și câte și mai câte, până la finalul care acum se vede limpede că își cerea continuarea: „— La Socola, strigă dascălii cei mai tineri. — Duceți-vă pe pustiu, dacă vă place! duce-v-ați învârtindu-vă ca ciocârlia! strigă cei bătrâni. Și așa, aproape de Paști, ne-am răzlețit unii de alții, și la Socola a rămas să meargă cine-a vrè în toamna viitoare, anul 1855“[3].

Iar „continuarea“, după năprasnice prăbușiri în boală și trecătoare remisiuni, a venit târziu, prin 1888, și n-a mai apărut în *Convorbiri...*, poate fiindcă autorul socotea că nu-și terminase lucrul. Însă, abstracție făcând de scurtimea ei, redusă la pregătirile de plecare spre Iași — într-o atmosferă de gâlceavă neîntreruptă cu părinții, de alean și de fanteziste puneri la cale menite a da altă dezlegare lucrurilor, — precum și de mocoșitul drum către Socola, partea a IV-a a *Amintirilor...* nu e cu nimic mai prejos de celelalte. „Lirismul“, cât se poate desfășura în ambianța precumpănitor umoristică, e de o mare densitate și acuratețe, ca în acest pasaj ce rezumă — ca ultima „variațiune“ pe o „temă“ dată — tot ce cunoaștem îndeosebi din celelalte începuturi de capitole: „Dragu-mi era satul nostru cu Ozana cea frumos curgătoare [...,] în care se oglindește cu mâhnire

---

[1] I. Creangă, *Opere*, vol. I, p. 203
[2] *Ibidem*, p. 205
[3] *Ibidem*, p. 217

Cetatea-Neamțului de atâtea veacuri! Dragi-mi erau tata și mama, frații și surorile, și băieții satului, tovarășii mei din copilărie, cu cari, în zile geroase de iarnă, mă desfătam pe gheață și la săniuș, iar vara, în zile frumoase de sărbători, cântând și chiuind, cutreieram dumbrăvile și luncile umbroase, prundul cu știoalnele, țarinile cu holdele, câmpul cu florile și mândrele dealuri, de după cari-mi zâmbeau zorile în zburdalnica vârstă a tinereței!“[1] Acestea toate după „savante“ considerații privind lungimea drumurilor ce străbătuse și cele ce îl așteptau de acum înainte, trecute în inimitabilul ton de bufonadă verbală pe dată ce lăsa lirismul: „Dar acum se schimba vorba: o cale scurtă de două poște, de la Fălticeni la Neamț, nu se potrivește c-o întindere de șese poște, lungi și obositoare, de la Iași până la Neamț. Căci să nu vă pară șagă: de la Neamț până la Iași e câtu-i de la Iași până la Neamț, nici mai mult, nici mai puțin“[2]. Dar dialogul cu Smaranda nu e un mod stilistic de a demonstra că de la ciorovăielile în casă, seara, la lumina opaițului, din părțile de început ale *Amintirilor*..., și până la felul înfruntărilor verbale de acum nu era nici mai mare nici mai mică distanță decât de la acest sfârșit precipitat al incomparabilei opere și până la începutul ei? Iată cum se burzuluiesc unul la altul cei doi acum, în ajun de plecare la Iași: „— Ioane, cată să nu dăm cinstea pe rușine și pacea pe gâlceavă!... Ai să pleci unde zic eu. Și Zaharia lui Gâtlan merge cu tine. Luca Moșneagu, megieșul nostru, vă duce cu căruța cu doi cai ca niște zmei. Ia, mai bine răpezi-te până la el de vezi, gata-i de drum? Că mâne dez-dimineață, cu ajutorul Domnului, plecați. — Nu mă duc, mamă, nu mă duc la Socola, macar să mă omori! ziceam eu plângând cu zece rânduri de lacrimi. Mai trăiesc ei oamenii și fără popie. — Degeaba te mai sclifosești, Ioane, răspunse mama cu nepăsare! la mine nu se trec acestea... Pare-mi-se că știi tu moarea mea... Să nu mă faci, ia acuș, să ieu culeșerul din ocniță și să te dezmierd cât ești de mare!“ [3]. Și tot așa, după zadarnic-rizibilele „sclifosiri“ ale celui care nu i se mai zicea „Nică“, nici „Ionică“, ci — cu indicibilă nuanță imperativ-mustrătoare — „Ioane“ („holteiu, din păcate“ — și să plângă?!), humuleșteanul a trebuit să apuce pe o cale aparent prozaic-derizorie, dar în fond nu mai puțin fabuloasă decât a atâtora dintre eroii poveștilor sale. Fără să știe că drumul ce i se deschisese acum îl ducea spre împlinirea destinului său esențial, feciorul Smarandei înfrunta pentru moment țânțarii și apa rea de la câmpie, se rușina de felul cum „s-au muiat“ cei doi „zmei“ ai lui moș Luca, străbătu ulițele ieșene „în pasul cailor, din hop în hop“, până la Socola, unde: „am găsit o mulțime de dăscălime adunată de pe la catiheți, din toate județele Moldovei: unia mai tineri, iar cei mai mulți cu niște târsoage de barbe cât badanalele de mari, șezând pe iarbă, împreună cu părinții lor, și preuți și mireni, și mărturisindu-și unul altuia păcatele!“[4].

---

[1] *Ibidem*, p. 219
[2] *Ibidem*, p. 218
[3] I. Creangă, *Opere*, vol. I, 1970, p. 220
[4] *Ibidem*, p. 225

Creangă își încheie opera capitală după obiceiul lui, printr-o repede ironie, iar noi, cititorii, închidem cartea cu regretul de a nu mai putea ști niciodată cum și-ar fi văzut povestitorul mai departe ceea ce-i era dat. După cum zice un mare poet — parcă la antipodul felului de a fi al umoristului moldav, dar nu pe cât s-ar crede — rămâne să ni-l reprezentăm singuri, cam într-astfel:

> „În cercuri tot mai vaste îmi depăn viața mea
> și-mi fac deasupra lucrurilor drum;
> pe cel din urmă, poate, nu-l voi mai încheia,
> dar îl voi încerca oricum“.

*

Oamenii din cale afară de glumeți sfârșesc uneori prin a nu mai fi luați în serios. Dar în cazul scriitorilor cu asemenea însușiri nu cumva se întâmplă tot astfel? Nu e confundat artistul cuvântului, îndeobște omul de artă din familia *comicilor*, de câte unii, cu un fel de „histrion“, cu ceea ce în limba veche românească se chema „măscărici“? Iar povestitorii anonimi — care multă vreme și-au transmis unul altuia „izvoarele“ până să ajungă ele la Creangă — nu erau și ei suficient de edificați asupra acestui adevăr, dacă în atâtea basme populare, la sfârșit, acolo unde totul se termină cu bine și cu mare petrecere, arătau parabolic că au fost și ei îngăduiți pe la coada mesei? Creangă reține situația aceasta, în felul său, atunci când își termină *Povestea lui Harap-Alb* după cum urmează: „Și mai fost-au poftiți încă [la nunta împărătească — n.n.]: crai, crăiese și-mpărați, oameni în samă băgați, ș-un păcat de povestariu, fără bani în buzunariu“[1].

Copiii, auzind „Poveștile“ și „Amintirile...“ humuleșteanului, și-l imaginează pe autorul lor ca pe o apariție măreață, de pe corespunzătoare tărâmuri. După ce, asemeni lui Caragiale, fusese nesocotit în atâtea feluri (între altele — și când a trebuit să citească stupidul necrolog ce i se făcuse, dintr-o confuzie, cu câțiva ani înainte de a se fi stins cu adevărat), Creangă prevedea și pentru viitor reeditarea unor situații de acestea. Cu gândul la ele, autodefinindu-se parcă în deriziune, a recurs la jocul de cuvinte cu bucata de „humă“ din „Humulești“, însuflețită pentru un picur de vreme pe care ar fi reprezentat-o el. Iată de ce se mai cuvine insistat asupra faptului că nici Tasso, să zicem, în alte timpuri și locuri, nici Eminescu, Ion Creangă, I.L. Caragiale, Ioan Slavici, — la noi — nu trebuie comentați ca niște oarecari „scribi“. E drept să recunoaștem lui Vasile Pogor, Iacob Negruzzi, altor întemeietori ai „Junimii“ (cu excepția lui Maiorescu, ce nu numai atâta a înfăptuit), că au creat *cadre instituționalizate* pentru afirmarea publică a unor „caracudiști“ ca Eminescu, Slavici, Caragiale, iar printre ei și a „păcatului de povestariu“ Creangă. Însă tot atât de firesc e să nu ignorăm că instituționalizatele forme de cultură și întreținătorii acestora au rămas în domeniul pioaselor „relicve", iar *clasicii* cărora li s-a permis să aibă cuvânt în cadrul „Junimii" au călătorit — epocă după epocă — până la noi. Îi simțim, din fragmentul nostru de timp, mergând alături de noi și devansându-ne, spre un viitor indefinit cât și al poporului întreg.

---

[1] I. Creangă, *Opere*, vol. I, 1970, p. 125

Așa se face că în cele de până acum am stăruit cu precădere asupra a ceea ce nu-i doar „șagă" (și, îndeosebi, nu glumă calamburistică) în opera lui Creangă. Dincolo de contagioasa și, uneori, amăgitoarea „voie bună" de la suprafață, scrierile humuleșteanului, toate, dar mai cu seamă *Amintirile...*, sunt străbătute în adânc de o amărăciune mergând până la tragism. Dezvăluirea acesteia de către scriitor cu discreție și măsură e numai forma suprem stilizată a „bunăcuviinței" românești dintotdeauna. Iar umorul de tot atâta anvergură cât și finețe, din *Amintiri...*, e una din cele câteva reeditări autentic moderne, neepigonice, ale „romantismului" etern, înțeles ca expresie a robusteței umane neostentative, dar tocmai prin aceasta redutabilă în războiul neîntrerupt cu maleficiile de tot felul. Așa cum „platonismul" poate dobândi — și chiar întruchipa o splendidă, dar și o penibilă accepție, tot astfel se petrec lucrurile și în cazul romanticității tipologice, indisolubil legată de valențele cele mai statornice ale condiției umane, implicând virtualitățile prin excelență fecunde ale oricărui alt gen de viziune artistică.

În toate acestea nu e nici un paradox, iar verificarea se poate face luând seama la tripla perspectivă ce i se oferă (ori i se sugerează) cititorului asupra personajelor din *Amintiri...* La prima vedere, autorul are în legătură cu ele o reprezentare stilizat-„realistică", iar cu referire la ambianța și celelalte detalii menite a le defini — de asemenea. Tot mai nestăruitor contemplându-le, personajele au un mod de a gândi și un comportament „clasic", în sensul că își subordonează ideația și purtările (de aievea ori aparent) unei înțelepciuni practice de ordin comunitar-paremiologic, datinilor de multă vreme stabilite, multiplelor „convenții" ale acestora. Totuși, în alcătuirea lor lăuntrică de profunzime, personajele din *Amintiri...* sunt de o complexă „romanticitate". În disputele dintre cugetarea și simțirea lor, acestea dau totdeauna câștig de cauză „rațiunilor inimii" (chiar când însele n-au impresia ori simulează a nu ști că o fac), urmându-și cu obstinație rară drumul propriu, irepetabil, inconfundabil. De aceea, ocupând prim-planul evocării sau având o apariție mai episodică, personajele *Amintirilor din copilărie*, deosebindu-se într-aceasta sensibil de cele din „povești" ori din „povestiri", își au în mai mare măsură decât acolo relieful lor aparte, întru totul memorabil. Fără a le anihila, a le altera sau a le obnubila, „romanticitatea" funciară — mereu înțeleasă în accepția *tipologică* a termenului — este cea care își subsumează celelalte constante ale personajelor într-o viziune în care general-umanul și individualul se păstrează în cumpănă dreaptă pe deasupra oricăror premeditări beletriste, cu fără de greșul naturii. Celor mai mari dintre *umoriști* nici nu li se poate întâmpla altfel, după cum se va vedea pe la capătul acestor însemnări despre Creangă și opera lui.

Cu privire la cele relevate aici să mai recurgem la un număr de exemplificări, menite a le verifica temeiul. În care înțeles se poate vorbi de o reprezentare stilizat-„realistică“ a lui Creangă despre natura, comportamentul, ambianța personajelor sale? Desigur că numai într-unul strict funcțional, vizând infailibila știință a celor ce *trebuie spuse* și a *felului* de a le spune, fără prisosurile care ar stânjeni în vreo privință cursul evocării. S-a afirmat în dese rânduri că scriitorul n-are simțul descripției (naturii, portretului fizic și chiar al mișcărilor sufletești ale eroilor etc.), opinându-se că marea lui performanță constă în exactitatea cu care „aude“ vorbirea oamenilor, inflexiunile acesteia. Chiar și de am admite că așa stau lucrurile, n-ar fi mai potrivit să mutăm accentul de pe *a auzi* pe *a numi*, spre a nu confunda mijlocul cu scopul? Scriitorul distinge cu acuitatea știută inflexiunile de rostire, imprevizibilul constituenților acesteia, topica ei fără vreun posibil termen de asemuire (de unde și „gramatica“ aparent insolită din cale afară a narațiunii, deși ea nu constituie vreo notabilă abatere de la norma generică, ci mai curând transcenderea normei). Însă le distinge numai pentru că ele „semnifică“, iar Creangă este interesat în cel mai înalt grad de ceea ce semnifică fiecare dintre elementele amintite și altele ce ar necesita o cercetare aparte. În lumina celor dinainte, să spicuim câte ceva din partea a doua a *Amintirilor...*, acolo unde sunt evocate așa-numitele isprăvi „picarești“ ale protagonistului. În ce sens ar fi vorba aici de o reprezentare *stilizat-realistică* a oamenilor, a lucrurilor, a întâmplărilor? În acela că tehnica global-narativă e una chintesențiind-o pe a „clasicismului“ (și în câte un loc, cu fin dozaj, pe a „fantasticului“) din basmul românesc oral. Bunăoară, când cu hotărârea de a merge la urat: „Odată, la un Sfântul Vasile, ne prindem noi vro câțiva băieți din sat să ne ducem cu plugul...“[1]. Sau: „Odată, vara, pe-aproape de Moși, mă furișez din casă și mă duc, ziua miaza-mare, la moș Vasile, fratele tatei cel mai mare, să fur niște cireșe...“[2]. Sau — prin variație semantică — la începutul întâmplării imediat următoare (unde dăm și de o „simetrie“ nu lipsită de tâlc, de vreme ce, stilizând un procedeu aparținând tot narației folclorice, ea „leagă“ subiacent un șir de peripeții aparent evocate după capriciile memoriei involuntare): „Mă trezește mama într-o dimineață din somn, cu vai-nevoie, zicându-mi: «Scoală, duglișule, înainte de răsăritul soarelui; iar vrei să te pupe cucul arminesc și să te spurce, ca să nu-ți meargă bine toată ziua?»... Căci așa ne amăgea mama cu o pupăză care-și făcea cuib, de mulți ani, într-un tei foarte bătrân și scorburos, pe coasta dealului, la moș Andrei, fratele tatei cel mai mic“[3].

Așadar: „odată“ (nu și, evident, cu adaosul „ca niciodată“, care ar semnifica pătrunderea în plin fantastic), apoi „într-o dimineață“, alteori — de pildă, la începutul pățaniilor cu scăldatul — „într-o zi“... etc., etc. Stilizarea, păstrarea „lamurei“ clasicizant-folclorice este evidentă. Fiindcă în cele dinainte nu e vorba numai de indeterminarea temporală, — „ramă“ pentru caracterul general-uman al întâmplărilor, — ci și de o anume ordonare absconsă a năstrușniciilor lui Nică, sugerată autorului de polarizările venind din clasicismul narației folclorice. Asemeni tripticului de „crai“ din basmele românești, Ștefan a Petrei avea, pasămite pe „fratele [...] cel mai mare“, moș Vasile, și pe „fratele cel mai mic“, moș Andrei. Iar Nică, fiul mai vârstnic al lui Ștefan a Petrei, are oarecum — în împrejurarea cu „furtușagul“ cireșelor și în cea cu vânzarea „cucului armenesc“ — soarta primilor doi feciori ai împăratului din *Povestea lui Harap-Alb*. Simetriile de bună rudenie cu cele din clasicismul folcloric nu se opresc aici. Despre moș Andrei, fratele mai mic al lui Ștefan a Petrei, nu se mai spune nimic în cursul evocării, însă despre moș Vasile aflăm că „era un cărpănos ș-un puiu de zgârie brânză...“[1]. Simetrie încă mai concludentă: pe cele două neveste ale unchilor eroului principal le chema „mătușa Mărioara“ (era bătrână, ca și bărbatu-său) și respectiv, „mătușa Măriuca“ (diminutivare sugerând că era tot atât de tânără ca și fratele cel mai mic al lui Ștefan a Petrei). Amândouă sunt hapsâne și puse pe gâlceavă din te miri ce, ne asigură Creangă. Drept aceea, scriitorul le și creionează câte un adecvat „portret“ dinamic, funcțional integrat iureșului peripețiilor, adică „din mers“, nefiind cazul și locul de a stărui asupra detaliilor cu minuție „naturalistică“, — fapt ce i s-a reproșat din cecitate, ca și, după cum vom vedea mai încolo, în cazul lui Caragiale.

---

[1] I. Creangă, *Opere*, vol. I, 1970, p. 175

[2] *Ibidem*, p. 178

[3] I. Creangă, *Opere*, vol. I, 1970, p. 181

Reminiscențele din basmele cu mame de zmei și cu alte babe-hârce sunt iarăși vizibile, uneori mergând până la formularea literală, deși relieful, reușita în ordinea semnificațiilor artistice, sunt de altă anvergură. În celebra, inimitabil narata, pățanie cu cireșele: „Și cum eram îngrijit și mă sileam să fac ce-oiu face mai degrabă, iaca mătușa Mărioara, c-o jordie în mână, la tulpina cireșului. — Dar bine, ghiavole, aici ți-i scăldatul? zise ea, cu ochii holbați la mine; scoboară-te jos, tâlharule, că te-oiu învăța eu! Dar cum să te cobori, căci jos era prăpădenie!“ Cadrul evenimențial, precum observăm, începe a dobândi conture ca de basm, hiperbolice, însă nu în felul terifiant, ci umoristico-burlesc, deoarece oricând e de tot hazul să urmărești pe bătrâni punându-și mintea cu copiii: „Dacă vede ea și vede că nu mă dau, zvârr! de vro două-trei ori cu bulgări în mine, dar nu mă chitește. Apoi începe a se aburca pe cireș în sus, zicând: «Stăi, măi porcane, că te căptușește ea, Mărioara, acuș!» Atunci eu mă dau iute pe-o creangă, mai spre poale, și odată fac zup! în niște cânepă care se întindea de la cireș înainte și era crudă și până la brâu de naltă. Și nebuna de mătușa Mărioara, după mine, și eu fuga iepurește prin cânepă, și ea pe urma mea, până la gardul din fundul grădinei, pe care neavând vreme să-l sar, o cotigeam înapoi, iar prin cânepă, fugind tot iepurește, și ea după mine până-n dreptul ocolului pe unde-mi era iar greu de sărit; pe de laturi iar gard, și hârsita de mătușă nu mă slăbea din fugă nici în ruptul capului! Cât pe ce să puie mâna pe mine! Și eu fuga, și ea fuga, și eu fuga, și ea fuga, până ce dăm cânepa toată palancă la pământ; căci, să nu spun minciuni, erau vro zece-douăsprezece prăjini de cânepă, frumoasă și deasă cum îi peria, de care nu s-au ales nimica. Și după ce facem noi trebușoara asta, mătușa, nu știu cum, se încâlcește prin cânepă, ori se împedică de ceva, și cade jos. Eu, atunci, iute-mă răsucesc într-un picior, fac vro două sărituri mai potrivite, mă azvârl peste gard, de parcă nici nu l-am atins, și-mi pierd urma, ducându-mă acasă și fiind foarte cuminte în ziua aceea...“[1]. Nu e aici, în afara oricărei premeditări a scriitorului, o magistrală pagină în care se intersectează cel puțin patru tendințe ale marilor opere bufe? Într-un sens, priveliștea aceasta ne aduce aminte — în afara oricărei intenții pastișatoare — de atâtea altele, de pe la *Batracomiomahia* înainte, prin îndârjeala cu atât de diferite mobiluri a protagoniștilor. Uitându-și de bătrânețe și de neputințele acesteia, mătușa Mărioara confundă sacra ei mânie contra „tâlharului“ ce se nimerise a-i fi și nepot cu ușurința de a-l sancționa după cum îi era gândul. Din alterare psihologică, din furie oarbă, ea nesocotește daunele aduse mândreței de cânepă și de care nu „zbânțuitul“ de copilandru era vinovat în primul rând, — dintr-o perspectivă mai largă privind lucrurile. Beligerantele încep în stil de mare solemnitate retorică și culoare verbală, ca în orice tragedie „clasică“ situată în context antifrazic, evidențiind prin câteva repezi indicii disproporționatul sadism al „nebunei de mătușă“; Nică, firește, e pentru din cale afară de indignata bătrână nu „porc“, ci „porcan“, „ghiavol“, „tâlhar“etc. Dar și ea este, din perspectiva naratorului (care judecă toate câte au fost în „vârsta fericită“ cu largă comprehensiune umoristică, totuși nu fără urmă de sever „pedagogism“ față de bătrânii care abdică de la demnitatea înțeleptească a vârstei), ca o apariție malefic-„fantastică“; îl ațintește pe „delincvent“ cu „ochii holbați“ ca de zgripțoroaică, e „nebuna de mătușă“, „hârsita“ ș.a.m.d. Verbele ce anunță puniția (eșuată dealtminteri, de unde — o altă enormă sursă a umorului) sunt de o mare încărcătură metaforică, implicând onctuozități de gâde: „te-oiu învăța eu“, te căptușește ea, Mărioara, acuș!, „nu mă slăbea din fugă nici în ruptul capului“ etc. Implicat în „prăpădenia“ ce se desfășoară e și „western“-ul burlesc, Nică apărând în postura de „cascador“ al rusticității moldave de odinioară. În fine, fundalul larg „realistic“ al întregului tablou evenimențial este de o elocvență excepțională, tocmai din pricină că autorul nu se rătăcește printre prisosuri descriptiviste, ci vizează esențialul unei situații în care generalul și particularul își află întâlnire în ceea ce s-ar putea numi „secțiunea de aur“ a artei mari dintotdeauna. Cadrul are „culoare locală“ submontan-moldavă exact câtă trebuie pentru desfășurarea neobnubilată a unui eveniment de semnificație etern-umană: babă „hârsită" și copilandru veșnic pus pe năzbâtii, într-o grădină cu pomi, cânepă, garduri vecine cu ocolul vitelor etc.

---

[1] *Ibidem*

---

[1] I. Creangă, *Opere*, vol. I, 1970, p. 179—180

Pățania următoare reprezintă o meșteșugită *variație simetrică* în raport cu cea anterioară. Cine zice că Ion Creangă n-are simț al naturii, nici capacitate de portretizare în sensul „canonic" al cuvântului, să ia aminte la drumul protagonistului cu „demâncarea" pentru prășitorii „lingurari" de pe ogorul de la „Valea-Sacă, aproape de Topoliță", al lui Ștefan a Petrei. Că și aici totul se efectuează funcțional, „din mers", cu mare economicitate a mijloacelor? Fără îndoială. În marea artă, însă, nu prezintă însemnătate „multa", ci „multum". Ne interesează necazul lui Nică și motivațiile lui: că a fost sculat cu noaptea-n cap și trimis cu merinde pentru lucrătorii din țarină, precum și gândurile lui vindicative — iscătoare, de, iarăși, năstrușnice peripeții — în legătură cu „ceasornicul satului", care-i strica somnul tocmai când era mai dulce. Fundalul acestui motiv principal el evocării este plin de amănunte „naturistice" și „portretistice", numai că folosite „la vreme și cu socoteală", — cum mai târziu și Caragiale va preciza, răspunzând obiecțiilor deplasate. Conciziunea acestora nu e în dauna preciziei, ci dimpotrivă: „Și cum ajung în dreptul teiului, pun demâncarea jos în cărare pe muchea dealului, mă suiu încetișor în teiu care te adormea de mirosul... floarei, bag mâna în scorbură, unde știam..."[1] etc. Trebuia aici o amplă digresiune lirică despre „adormitorul" miros al florilor de tei, sau notația subordonată unei acțiuni care cerea mare grabă din două pricini: a ajunge la vreme cu mâncarea la „prășitori", însă a găbui între timp și pupăza buclucașă? Lăsând la o parte atât de palpitantul episod al capturării „șerpelui cu pene", să relevăm numai cu câtă parcimonie de mijloace Creangă știe să contureze un de neuitat *portret colectiv*, convocând cele mai verificate mijloace ale artei sale narative: „După aceea mă dau iar jos și pornesc răpede cu demâncarea la lingurari... Și oricât oiu fi mers eu de tare, vreme trecuse la mijloc doar, cât am umblat horhăind cine știe pe unde și cât am bojbăit și mocoșit prin teiu, să prind pupăza, și lingurarilor, nici mai rămâne cuvânt, li se lungise urechile de foame așteptând. Ș-apoi, vorba ceea: «Țiganului, când i-e foame, cântă; boierul se primblă cu mânile dinapoi, iar țăranul își arde luleaua și mocnește într-însul». Așa și lingurarii noștri; cântau acum îndrăcit pe ogor, șezând în coada sapei, cu ochii păinjeniți de-atâta uitat, să vadă nu li vine mâncare dincotrova? Când pe la prânzul cel mare, numai iacătă-mă-s și eu de după un dâmb, cu mâncarea sleită, veneam, nu veneam, auzindu-i lălăind așa de cu chef... Atunci au și tăbărât bălaurii pe mine, și cât pe ce să mă înghită, de nu era o chirandă mai tânără între dânșii, să-mi ție parte. — Hauileo, mo! ogoiți-vă! ce tolocăniți băiatul? Cu tatăl său aveți ce-aveți, iar nu cu dânsul!"[2].

---

[1] I. Creangă, *Opere*, vol. I, 1970, p. 181

[2] *Ibidem*, p. 182

Poate și mai elocvent e „portretul“ mătușei Măriuca, „proprietara“ printr-un fel de obicei local a pupezei ce se oploșise de mulți ani în teiul scorburos de pe pământurile familiei sale. Nu o „auzim“, doar, ci o și „vedem“, luând seama la felul cum se pune de pricină cu Smaranda și la repedea aluzie a scriitorului înfățișând-o ca pe o ființă venind „de pe tărâmul celălalt“: „Însă a doua zi după asta [adică după prinderea de către Nică a pupezei — n.n.], iaca și mătușa Măriuca lui moș Andrei vine la noi, c-o falcă-n ceriu și cu una-n pământ, și se ia la ciondănit cu mama din pricina mea: — Mai auzit-ai dumneta, cumnată, una ca asta, să fure Ion pupăza, care, zicea mătușa cu jale, ne trezește des-dimineață la lucru de atâția ani? Grozav era de tulburată, și numa nu-i venea să lăcrămeze, când spunea aceste. Și acum văd eu că avea mare dreptate mătușa, căci pupăza era ceasornicul satului. Însă mama, sărmana, nu știa de asta nici cu spatele. — Ce spui cumnată?! Da’ că l-aș ucide în bătaie, când aș afla că el a prins pupăza, s-o chinuiască. De-amu bine că mi-ai spus, las’pe mine, că ți-l ieu eu la depănat! — Nu te mai îndoi despre asta, cumnată Smărandă, zise mătușa, căci de zbânțuitul ista al dumitale nimica nu scapă! Ce mai atâta? Mi-au spus mie cine l-au văzut că Ion a luat-o; gâtul îmi pun la mijloc!“[1]. Să dăm seama pe scurt (în lumina fragmentului de evocare citat, însă bineînțeles, și contextualizându-l) despre felul cum ni le putem reconstitui pe mătușa Măriuca și pe Smaranda numai din asemenea minuscul episod. Nu doar mama lui Nică, protagonistă a evocării aproape cât eroul principal, dar și „mătușa Măriuca“, apariție strict episodică, n-au „profunditate psihologică“, după cum de atâtea ori s-a susținut? E atât de greu să aflăm modul de „analiză“ propriu lui Creangă, de neconfundat cu cel al prestigioșilor „analiști“ din secolul al XX-lea, deși tot atât de dătător de mari efecte în ordinea artistică? În basmul *Soacra cu trei nurori*, — o „nuvelă“ în ramă de „poveste“, cum bine s-a observat, — Creangă surprinde cu fără de seamăn acuitate un anume aspect generic, etern, al raporturilor dintre „soacre“ și „nurori“ (hiperbolizându-l, bineînțeles); aici, tot astfel, evidențiază de la un nivel al permanențelor relațiile dintre „cumnate“. *Invidia* (variabilă, după caz), ca și înclinarea spre *preeminență* în cadrul unui anume clan familial, imprimă o notă specifică naturii unor asemenea raporturi. Totul — la adăpostul celei mai grijulii „urbanități“ și a „ceremoniozităților“ ținând de *datina* imemorială a respectării regulilor de „bună“ conviețuire în cadrul „clanului“. Măriuca, sub aparențele exprimării diplomaticești („dumneata“ ș.a.m.d.), înțeapă ca o viespe, manifestându-și prin inversiunea topică a interogației, prin dilatarea proporțiilor bănuitului eveniment („una ca asta“ etc.), prin calificarea morală fățișă („zbânțuitul ista al dumitale“), satisfacția perversă de a o umili pe cumnată-sa cea mijlocie. Smaranda, atât de neîntrerupt mucenicita de poznele odraslelor, își ascunde nu știu ce iritare subiacentă contra „binevoitoarei“ de cumnate (care îi ponegrește copilul atât de îndrăgit, în fond) sub masca aceleiași ceremoniozități verbale și a simulării unei indignări încă și mai grozave decât a Măriucăi, spre a-i tăia în acest chip reproșurile. Iar după ce amarnica bănuială s-a încheiat prin „happy-end"-ul știut, Smaranda, care știa prea bine „că și mătușa Măriuca e una din cele care scoate mahmurul din om; nu-i o femeie de înțeles", chibzuiește pe loc felul de a-i oferi o lecție de bunăcuviință și măsură cumnățichii sale, după cum aflăm spre epilogul întâmplării: „Și a doua zi, marți, taman în ziua de lăsatul săcului de postul Sân-Petrului, făcând mama un cuptor zdravăn de alivenci și plăcinte cu poalele-n brâu, și pârpălind niște pui tineri la frigare, și apoi tăvălindu-i prin unt, pe la prânzul cel mic, cheamă pe mătușa Măriuca lui moș Andrei la noi și-i zice cu dragă inimă: — Doamne, cumnățică-hăi, cum se pot învrăjbi oamenii din nimica toată, luându-se după gurile cele rele! Ia poftim, soro, mai bine să mâncăm ceva din ce-a da Dumnezeu, să cinstim câte-un pahar de vin în sănătatea gospodarilor noștri și: «Cele rele să se spele, cele bune să s-adune; vrajba dintre noi să piară, și neghina din ogoare!» Căci dac-ai sta să faci voie rea de toate, zău, ar trebui de la o vreme s-apuci câmpii!"[1].

---

[1] I. Creangă, *Opere*, vol. I, 1970, p. 183

Dacă acceptăm lipsa de complexitate intrinsecă a personajelor *Amintirilor*, înseamnă să ne subestimăm pătrunderea noastră de cititori. După cum e totuna cu a nu lua realmente în serios implicațiile vizând truda la opera capitală a povestitorului, cuprinse într-o absconsă frază cu caracter de *ars poetica* precum aceasta: „Și câte nu ne venea în cap, și câte nu făceam cu vârf și îndesate [ei, copiii Smarandei — n.n.], mi-aduc aminte de parcă acum mi se întâmplă"[2].

...de parcă acum mi se întâmplă! Nu e de subînțeles prin această exclamație de indicibilă melancolie și răspunsul la ultimele două întrebări pe care ni le puneam în legătură cu *Amintiri din copilărie*, — cele în legătură cu minuția „realistică" de suprafață a incomparabilei opere și cu „romanticitatea" ei *tipologică* de adâncime? Oricât de evident ni s-ar părea răspunsul, el se cere explicitat, fie și sumar. Reamintind susținerile cu care începusem această secțiune a însemnărilor de față, ar fi de crezut, la prima vedere, că prin *Amintiri din copilărie* Creangă și-a scris *tale quale* autobiografia anilor săi de până la prima tinerețe. În majoritate, personajele, locurile, evenimentele narate sunt atestabile documentar. Însă numai ca niște *termeni inițiali de referință*, nu mai mult. Ținerea de minte a scriitorului e fără greș nu numai în privința nenumăratelor „vorba ceea" cu care își presară *Amintirile...*, dar și a unor acumulări de detalii cum sunt cele din odaia „deoparte" a crâșmăriței din Rădășeni: „Într-un colț al odăiei, câteva merțe de fasole; în altul, sămânță de cânepă; în al treilea, o movilă de mere domnești și pere de Rădășeni, care trăiesc până pe după Paști; în al patrulea, mazere și bob, despărțite prin o scândură lată, iar alăture, niște bostani

---

[1] I. Creangă, *Opere*, vol. I, 1970, p. 185
[2] *Ibidem*, p. 175

turcești; într-o putină, pere uscate și dulci ca smochinele; mai încolo, un teanc de chite de cânepă și de in; pe-o grindă, călepe de tort și lânuri boite fel de fel pentru scoarțe și lăicere; apoi câlți, buci și alte lucruri, zăhăite prin cele poliți și colțare, ca la casa unui gospodar fruntaș de pe vremea aceea“[1]. De n-ar fi specificarea temporală expresă de la sfârșitul acestei ample perioade, menită a introduce în text nuanța subiectivă, afectiv-evocatoare, s-ar putea bănui în Creangă un promotor *avant la lettre* al acelei orientări din cadrul epicii de azi care a fost numită „școala privirii“. Erudiția scriitorului în tot ce ține de ambianța, îndeletnicirile, deprinderile țărănești e copleșitoare și prezentă în *Amintiri...* la tot pasul, autorul etalând-o cu o plăcere contracarată sensibil numai de voluptatea cu care își „ascultă“ eroii. Pavel ciubotarul, gazda lui Creangă și a altor catiheți de la „fabrica de popi“ din Fălticeni, ne este înfățișat după cum urmează: „robotind zi și noapte, se proslăvea pe cuptor, între șanuri, calupuri, astrăgaciu, bedreag, dichiciu și alte custuri tăioase, mușcheà, piedecă, hască și clin, ace, sule, clește, pilă, ciocan, ghinț, piele, ață, hârbul cu călacan, cleiu și tot ce mai trebuie unui ciubotar“[2]. De nu ni s-ar păstra și azi într-o stare cât se poate de apropiată de cea de pe vremuri, casa de la Humulești a lui Ștefan a Petrei ar putea fi în bună măsură reconstituită numai după arătările din prima parte a *Amintirilor...*, cu împrejurimi cu tot. Atâtea detalii vizând topografia Humuleștiului de pe vremuri și oamenii lui de atunci, apoi cele despre Târgu-Neamțului ori Fălticeni, cu locuitori, îmbrăcăminte, fel de a arăta, a se purta, a petrece, roiesc de asemenea în textul *Amintirilor din copilărie*. Iată: „În vacanție ne ducem acasă, ș-apoi, vorba țiganului cu «Crăciunul sătulul...» Costițe de porc afumate, chiște și buft umplut, trandafiri usturoieți și slănină din cea subțire, făcute de casă, tăiete la un loc, fripte bine în tigaie și cu mămăliguță caldă, se duc unse pe gât“. După care, adăugată parcă în treacăt — deși nu e așa — observația următoare: „Mai face el țăranul și alte feluri de mâncări gustoase, când are din ce le face“[3]. Sau următoarea deslușire, pornind de la felul cum își petreceau timpul catiheții: „Afară de asta, mai aveam noi cu ce ne trece vremea când voiam: țencușa, ba tăbăcăreasca sau concina, ba alteori, noaptea, ne puneam la taclale până se făcea ziua albă. Iar în sărbători, o luam hăbăuca prin cele sate, pe unde știam că se fac hori. În Rădășeni, sat mare, frumos și bogat, am jucat la trei jocuri într-o singură zi: unul de flăcăi tomnatici, la care venise fetele cele mai tinere; altul de flăcăi tineri, la care venise fetele cele stătute; iar al treilea, de copilandri, la care venea cine poftea... Flăcăii abia se legănau în joc, și hora se învârtea foarte încet. Fetele nu așteptau rugate, ca pe-aiurea, ci fiecare desprindea mânile a doi flăcăi, unde-i venea la socoteală, spunea bună ziua! și urma jocul înainte“[4].

---

[1] *Ibidem*, p. 206

[2] I. Creangă, *Opere*, vol. I, 1970, p. 197—198

[3] *Ibidem*, p. 210

[4] *Ibidem*, p. 210—211

Exemplele ar putea fi sporite oricât. În *Amintiri...*, Creangă, precum vedem, nu se exersează numai în a „auzi“ vorbirea personajelor, ci — foarte condensate, ce-i drept, dar nu mai puțin expresive — înșiră „descripție“ după „descripție“. Cea pe care am reactualizat-o puțin înainte ar fi în marele stil realistico-„etnografic“ al lui Ioan Slavici din *La crucea din sat, Gura satului* etc., — dacă de „pitorescul“, de „specificul“ etnografic ar fi fost preocupat Creangă. Ceea ce nu se verifică. Pagini eminente în acest gen scriitorul realizează în *Amintiri din copilărie*, în povestiri, chiar în unele povești, însă intenționalitatea lui artistică se vede a fi fost alta. „Realismul“ și chiar „naturalismul“ narativ (a se observa, în această din urmă privință, anumite pasaje din povestirile „licențioase“ — noi nu le credem pur și simplu așa — *Povestea poveștilor* sau *Povestea lui Ionică cel prost*) îi erau oricând la îndemână în ceea ce privește lucruri, mișcare, fizionomii, mimică, pantomimă. Le „vedea“ uluitor de exact cu „ochiul“ său dindărăt (nu al „soacrei“ din știuta „poveste“), ca în celebra împrejurare imaginată de Roland Barthes, când Orfeu simțea — fără a întoarce privirea — că Euridice îi calcă pe urme în drumul spre ieșirea din Infern. În aceasta ar consta atât de lăudatul său „realism“. Numai că pe scriitor nu-l preocupă „etnografia“ (ca pe Slavici) și nici alte aglomerări de amănunte ce ar viza „realismul“ ca atare. El știa pe câte infinite căi se poate realiza artă monumentală și, în consecință, fără a subestima ascuțitul și repedele „aperșu“ realistic, îl folosește ca *mijloc*, nu drept *scop*. În centrul condensatului tablou „etnografic“ referitor la cele trei tipuri de hore de la Rădășeni — oricine poate observa — stă observația moralistică de tip clasicizant. Pantagruelica înșirare de „mâncări gustoase“ relevată mai înainte e pusă pe seama țăranului moldav de la munte, „când are din ce le face“. Și nu numai faptul că „fetele cele mai tinere“ intrau în jocul „flăcăilor tomnatici“, iar „fetele cele stătute“ intrau în hora de „flăcăi tineri“, dar și mențiunea că protagonistul, Nică, „a jucat la trei jocuri într-o singură zi“ constituie relatări deloc la voia întâmplării. Să nu ne înșele sintagma „mi-aduc aminte de parcă acum mi se întâmplă“. Nu în „acum mi se întâmplă“ stă enigma profundă a artei lui Creangă. „Realismul“ (cu minimul lui de ingrediente „fantastice“) e *materia brută* a *Amintirilor din copilărie*. Calificația morală de extracție „clasicizant“-folclorică e primul selector al imensei câtimi de observație obiectivă ce-i stătea scriitorului pururi la îndemână și din a cărei relaționare comparativă rezulta neistovitul său umor. Însă modificatorul de ultimă analiză al amplului tablou evocativ din *Amintiri*... e amintitul „parcă“. Nu *întocmai* cum s-au întâmplat lucrurile în copilăria lui îl interesează pe scriitor, ci „parcă“ așa cum i-ar fi plăcut să se întâmple. Incontestabil, în temeiul lucidei confruntări dintre ceea ce a fost în „vârsta fericită“ și cruntele dezamăgiri, umilirile îndurate între timp, boala neiertătoare de la vremea când își scria *Amintirile...*, scriitorul dă câștig de cauză anilor dintre copilărie și prima tinerețe. E foarte probabil că el și-a oprit firul evocării odată cu sosirea la Socola tocmai din această pricină. Firea lui de neasemuit povestitor umorist îi indicase hotarul invizibil dincolo de care nu putea să pășească fără primejdia autoanihilării de sine, ca artist.

Înțelegând avertismentul, Creangă l-a respectat. În sinea ei strictă, copilăria și-o reprezenta ca „fericită“, oricâte și de orice fel au fost pățaniile care au marcat-o. Însă *umorul*, formă mai benignă a *comicului* gravitând spre satiră și sarcasm, reprezintă prisma refracțională menită a arăta că acel „parcă“ era un mod de a râvni la mai mult decât a fost. Copilăria și anii de până spre prima tinerețe au însumat fără îndoială mai multă „fericire“ pentru Creangă decât răstimpul petrecut la Iași printre „boaitele fățarnice“, printre liberalii din „Fracțiunea liberă și independentă“, printre coautori de manuale și alți didacți colegi de felul lui Gh. Ienăchescu, printre junimiștii care pricepeau — și se distrau — mai ales ascultând „corozivele“ fenomenalului „pehlivan“, neluând seama la substanța adâncă a scrierilor publicate în *Convorbiri*... Însă — umorul n-ar fi fost altminteri posibil — copilăria și vremea ce i-a succedat n-au fost lipsite de „necazuri“ din acelea care-s inerente condiției umane dintotdeauna și de la orice vârstă, cum *Amintirile*... arată la tot pasul. Uneori și exagerând cu tâlc, așa cum se întâmplă în orice operă nu de strictă relatare autobiografică, ci de rafinată ficțiune. Creangă (actele de arhivă vorbesc) nu era în anii de la Humulești, Târgu-Neamț, Fălticeni, „slăvit de leneș“, cum ține sempitern să ne încredințeze. Nică Oșlobanu, oricât de vânjos va fi fost, e greu să ni-l închipuim ca pe o nămetenie din basme, în stare să aburce în spate toate „lobdele de fag“ ale țăranului venit cu ele în car de la Sasca ori de la Baia. Și câte alte detalii sunt modificate, hiperbolizate ori micșorate, din rațiuni de mai pregnantă reliefare a trăsăturii clasicizant-*maîtresse* a personajelor?!

De ce toate acestea? Numai din rațiuni specifice de supremă împlinire artistică a naratorului umorist? Nicidecum, ci din altele mult mai cuprinzătoare. Asemeni marilor săi emuli — Eminescu, Caragiale, Slavici, Maiorescu — „boțul cu ochi, bucata de humă însuflețită din Humulești“ era prin firea lui adâncă unul dintre cei care ar fi putut să zică precum Eminescu, cel din poemul postum *Aveam o muză*: „O, de-aș orbi, de-aș amuți odată,/ Că-n lume nu văd lumea căutată!“ Nu din „frică“ lăuntrică, nu din impenitenta înclinație spre „chef“, Creangă notează pe la începutul celei de a doua părți a *Amintirilor*...: „Dar vremea trecea cu amăgele, și eu creșteam pe nesimțite, și tot alte gânduri îmi zburau prin cap, și alte plăceri mi se deșteptau în suflet, și, în loc de înțelepciune, mă făceam tot mai neastâmpărat, și dorul meu era acum nemărginit...“[1]. „Dorul [...] nemărginit“ și „vârsta cea fericită“ de care se vorbește în continuare sunt în acord flasc, — nu în tensiune, care e totuna cu existența omului „adevărat“? Creangă, naratorul ajuns la vârsta „numărătoarei inverse“, încearcă să dreagă numaidecât lucrurile, dar nu izbutește, nu devine convingător: „Însă vai de omul care se ia pe gânduri! Uite cum te trage pe furiș apa la adânc, și din veselia cea mai mare cazi deodată în uricioasa întristare! Hai mai bine despre copilărie să povestim, căci ea singură este veselă și nevinovată. Și, drept vorbind, acesta-i adevărul“[1]. Acesta să fie „adevărul“? Prin tot ce narează în cele patru părți ale *Amintirilor...*, Creangă nu-și dezminte categoric asemenea afirmație peremptorie, dar și-o nuanțează suficient spre a face din opera sa capitală cea mai plină de umor scriere din literatura română. Altă dată, amintindu-și cum s-a decis cu câțiva prieteni să meargă cu uratul, povestitorul vine în completare, parcă involuntar, cu următoarea distingere: „căci eram și eu mărișor acum, din păcate“[2].

---

[1] I. Creangă, *Opere*, vol. I, 1970, p. 172

De ce acest „din păcate“? Deodată cu Eminescu și înaintea lui Sadoveanu, Creangă a avut *un sentiment lucid-tragic al timpului* și al *raporturilor acestuia cu condiția umană* cum puținor scriitori români li s-a dat. „Dorul [...] nemărginit“ ca al lui Eminescu, iar nu numaidecât stăruințele Smarandei, l-a determinat să iasă din condiția lui de mehenghi al satelor de sub munte și de posibil mare narator anonim, sfârșind prin a-l proiecta pe creasta cea mai de sus a literaturii române moderne. „Imaginativitatea“ copilăriei, de care știm cu câtă latentă tristețe își râde, referindu-se la „bățul“ reprezentat la „vârsta fericită“ ca „un cal de cei mai strașnici“, i-a rămas pe toată viața și i-a hărăzit în ultimă instanță destinul de neasemuit scriitor. „Fantasticul“ umoristicizat, minuția „realistică“ de care Creangă nu ținea să facă mai mult caz decât se cuvenea, ascuțita observație moralistică cu care și-a presărat opera parcă jucându-se, stilizarea cele mai adeseori fără greș — în felul marelui, permanentului „clasicism“ — reprezintă la acest scriitor fără pereche ceva ca niște *cercuri* de pe un arbore care în creșterea lui se ia la întrecere cu veacurile.

Să fi bănuit povestitorul, chiar și când spusese cam tot ce avea de spus, dâra de uimire în creștere pe care „țărăniile“ sale o vor lăsa în lume? Vreun răspuns categoric e și greu, și imprudent să se dea. Ceea ce știm sigur e că, în *Amintiri...*, Creangă se vrea strămutat cât mai deplin în toate cele ce-i erau proprii copilului de odinioară, îndemnându-se mereu cu știutul „Hai mai bine despre copilărie să povestim, căci ea singură este veselă și nevinovată“. Apoi căuta să-și justifice pornirea: „Ce-i pasă copilului când tata și mama se gândesc la neajunsurile vieții, la ce poate să aducă ziua de mâne, sau că-i frământă alte gânduri pline de îngrijire“. Lui Nică (ori copiilor ce a avut Creangă zilnic sub ochi, în cariera de institutor, ajutându-se, poate, pe neștiute, și cu ce observase la ei în prezentarea eroului principal), — tuturor acestora *nu le prea păsa*, desigur! Dar astfel de îndemnuri și justificări *trădează* — consecință a ambiguității polisemice din care s-au iscat *Amintirile...* — ceea ce autorul ar vrea *să disimuleze* energic: trăirile omului matur, dezabuzările, nostalgiile lui. Bucatele fără sare n-au gust. Tot așa, revărsarea de haz din *Amintiri*... n-ar avea incomparabilul gust pe care i-l cunoaștem, fără acel sentiment abscons al ireversibilității timpului, fără adierea de elegie a senectuții ce plutește pe deasupra umoristicelor întâmplări, dând operei conturul imperceptibil tremurat din pricina subtitlului amestec de lumini și umbre. Refuzul realului imediat al omului de patruzeci și ceva de ani pentru niște paradisuri imaginare *sui generis*, iată, poate, resortul de ultimă analiză al scrierii capitale pe care ne-a dăruit-o Creangă.

---

[1] *Ibidem*

[2] *Ibidem*, p. 175

V. ARTA NARATIVĂ. UMORUL. JUDECATĂ FINALĂ

Să fie adevărat că scriitorii moldoveni îi covârșesc pe cei din alte ținuturi românești prin darul „povestitului"? E greu de răspuns peremptoriu, astăzi, la asemenea întrebare și, de altfel, ea nici nu mai prezintă interesul de pe vremea lui Ibrăileanu, teoretizator al unui anume „pan-moldovenism" literar. *Genuri* și *specii* pure, ochiul în atâtea feluri prevenit al hermeneuților contemporani nu mai identifică nicăieri. De ce n-am distinge oaze de evidentă „povestire" în *O noapte furtunoasă*, acolo unde Jupân Dumitrache îi istorisește cu mare palpit și cu tot atâta culoare verbală prietenului său, ipistatul, întâmplările de la „Iunion"?! Și ce e *baladescul* insidios prozaic, dar în fond implicând un lirism rafinat, din atâtea eminente compuneri ale lui Arghezi (cele din *Flori de mucigai*, spre exemplu)? Dar în așa-numitul „gen memorialistic" românesc — atât de spornic, cu trecerea anilor — câte zone, fragmente, momente de îndemânatecă „povestire" nu descoperim? Pe de altă parte, dacă s-ar putea admite că Moldova deține o anumită prioritate în ordinea ivirii de mari povestitori, mai pe urmă n-au apărut emuli notorii pe acest tărâm în toate provinciile țării? Cu anume *specific*, dar și cu notabile *constante* istorisitoare, menite parcă să ne îndrume spre nu știu ce *prototip* unic? Și în legătură cu înzestrările mai particulare ale scriitorilor excelând prin darul „povestitului" ce ar fi de observat? Întru cât pot fi ele considerate ca *înnăscute*? „Orizontului de așteptare" al publicului cititor nu-i vor fi datorând nimic? Dar tradiției literare mai vechi sau mai noi?

Mulțimea întrebărilor ce se ivesc, după cum am văzut, e un elementar indiciu al complexității problemei. Iar așa stând lucrurile, răspunsurile nu trebuie să fie nici lapidar-expeditive, nici formulate pe un ton categoric. Sunt mai la locul lor, în chestiunea ce ne preocupă, distingerile ce merg spre nuanță și definițiile „necanonice", suficient de cuprinzătoare, de suple, spre a implica și coeficientul trebuitor de relativitate. Spre a nu da pas faptelor să te contrazică. Din bun început, e bine să luăm seama că românul nu e născut numai „poet", în sensul cât se poate de restrictiv în care opinase Alecsandri, ci, în măsură cel puțin egală, și ...*povestitor*. Un veritabil poet trebuie să simtă *clipa prezentă* cu atâta acuitate, încât s-o proiecteze fără efort în veșnicie. Un autentic povestitor trebuie să resimtă *trecutul* — fără a fi schopenhauerian! — ca pe un prezent etern, în ordinea bogăției și a prospețimii impresiilor ce i-au lăsat în suflet cele, altfel, fără întoarcere; să se bucure de ele (ori să se cutremure, să se mâhnească etc.) ca și când le-ar trăi *hic et nunc*, deși e mereu conștient de teribila lor ireversibilitate, de implicațiile nostalgice ale acesteia, de pornirea de a filosofa pe care o determină cele ce nu li-i dat să mai revină în contexte aidoma ș.a.m.d.. Un adevărat poet poate fi atent numai la sine, la felul uneori aproape automatic (precum Bacovia) în care sufletul său reacționează la cele ce vin în atingere cu el. Un povestitor ce-și merită numele reține cu de-amănuntul și cele *ce-au fost*, în *unicitatea* lor, dar și felul plural de *a se răsfrânge psihic* ale celor cândva petrecute; răsfrângeri în propriu-i suflet, în al altora (dacă protagoniștii erau mai numeroși), în clipa prezentă, pe care — de le readuce pe neașteptate în memorie cine știe ce lanț de asociații — amintirile o colorează în anume chip etc. Un mare poet trăiește în prezent ca într-un intemporal: cu deschiderea sufletească participativă la tot, cu uimirea față de toate, ale copilului. Un mare povestitor cântărește impresiile nemijlocite din perspectiva unui imens trecut: fără dezabuzare, dar cu subtila perspectivă altieră, cu absconsa înțelepciune a ceea ce latinii numeau un „puer senex".

Mai poate fi nesemnificativ, atunci, că românii de odinioară au dat — între altele — modului de a-și concretiza dispoziția lor istorisitoare denumirea de „cântece bătrânești"? *Bătrânești* poate însemna și „din bătrâni", dar și rememorări „cântate" (adică actualizate neîntrerupt cu suflet *tânăr*) ale unor experiențe suprasaturate de reiterarea lor prin timp. Că românii n-au avut multă vreme ceea ce se cheamă *istorie scrisă*, se știe. După cum se știe și din care pricini. Dar că n-ar fi avut un excepțional „simț istoric", cine ar putea s-o afirme, cunoscând bogăția și prodigioasa circulație a „cântecelor bătrânești"? Dar, mai pe urmă, cronicarii? Sunt ei niște simpli „letopisițieri", cronografi anoști, sau aproape la tot pasul năpădiți de mari elanuri istorisitoare — în înțelesul complex al acelui „puer senex" de care vorbeam? Oricât de sintetic i-ar fi stilul, ne-o arată cu splendoare încă Grigore Ureche, atunci când cuvântează așa (parcă la un străvechi „Hanu Ancuței"!): „Fost-au acestu Ștefan vodă om nu mare de statu, mânios și de grabă vărsătoriu de sânge nevinovat; de multe ori la ospețe omorâea fără județu. Amintrilea era om întreg la fire, neleneșu, și lucrul său știia a-l acoperi și unde nu gândiiai, acolo îl aflai. La lucruri de războaie meșter, unde era nevoie însuși se vârîea, ca văzându-l ai săi, să nu să îndărăptiaze și pentru aceia raru războiu de nu biruia. Și unde biruia alții, nu perdea nădejdea, că știindu-să căzut jos, să rădica deasupra biruitorilor". E aici — oricine vede — un *portret*, însă nu static, „pictoric", ci construindu-se parcă de la sine, „din mers", din fluxul *povestirii* vizând lucruri parcă fabuloase și inaugurate — chiar strict lingvistic observând procedarea — prin acel în atâtea chipuri sugestiv „fost-au...“. Mai înainte, cronicarul l-a urmărit pe Ștefan cel Mare tot în drumurile lui, care te făceau să-l afli unde nici n-ai fi gândit: la Chilia, la Baia, la Putna, în Pocuția, antrenat în războaie, „boierind“, dând „ocine“ unor supuși de-ai săi de condiție oricât de umilă, numai viteji să se fi dovedit în lupte, ctitorind mănăstiri și biserici. În *drumurile-i* fără odihnă, prin urmare... Aceasta nu-i pură întâmplare pentru un mare povestitor — considere-se, numească-se acela și „cronicar“. *Povestitorului*, ca și *călătorului* din cunoscuta vorbă românească, *îi șade bine cu drumul*. Îndeletnicirea asta i-i cu priință. Iar românii, precum se știe, s-au nimerit a fi un popor de mari, neobosiți călători, oricare le-ar fi fost extracția socială: păstor transhumant; schimbător de produse pentru sine sau pentru mai mulți („cărăuș“) între munte-deal-șes; fugind deodată cu alții spre desimea codrilor în — vorba lui Sadoveanu — „vremuri de bejenie“; întorcându-se în locurile de obârșie sau căutând altele mai prielnice, când trecea valul năvălirilor (adică reeditând — în mare, în mic — „descălecatele“ dintâi); fugind când la leși, când la unguri, de era boier dintr-o „partidă“ primejduită la eventuala schimbare năprasnică a lui Vodă etc., etc. Și observe-se că acestea nu erau călătorii „de plăcere“, „turistice“, în nesigurele vremi dinainte, ci *explorări* pline de griji, de întâmplări neprevăzute — drumuri „aventuroase“, vasăzică, implicând nu „otium“, ci maximă „trezie“ a spiritului, a inimii, a simțurilor, ba chiar a instinctelor primordiale. Vor fi fost dotați românii și etnogenetic, prin urmare, cu daruri de povestitori, vor fi fost împinși de împrejurările zbuciumatei lor istorii să-și „inventeze“, să-și cultive din mers asemenea daruri, — ceea ce-i limpede e că ele definesc din plin (și calitativ, și statistic) poporul nostru. Dovada: de la „cântecele bătrânești“ și alte produceri folclorice înrudite, dăinuind prin milenii, până la marii cronicari-povestitori moldavi (și nu numai), la un istoric de structura Bălcescului (cel din *Românii subt Mihai-Voievod Viteazul*), la mari povestitori „beletriști“ precum Creangă, Sadoveanu, V. Voiculescu, alții și alții, *povestirea* — la noi — n-a avut atât o funcție premeditat „estetică“, ci înainte de toate una *existențială*. De asumare gravă — și pe calea aceasta — a unui *destin* individual și colectiv. Ea a fost și este încă „memoria“ noastră istorică, infinit mai bogată și cu funcții mai binepovățuiroare decât orice „tratat“ prestigios, conceput anume.

*

Cam cu asemenea reflecții prealabile, gândim că se poate vorbi de întâiul nostru mare povestitor în sensul precumpănitor artistic al termenului — de Ion Creangă. Geniu verbal, incomparabil simț al umorului (fără de care cele „trecute“ nu se văd atât de limpede și de viu), impulsuri venite dintr-o mare zestre culturală de extracție folclorică? Ion Creangă le avea pe toate acestea, se știe, într-o proporție ce nu i s-a mai dat altuia. Dar a avut parte și de împrejurări ale vieții care l-au determinat să nu le lase în paragină, ori să le exerseze pe apucate, spre uzul prietenilor, ca în epoca lui dintâi, ci să le tot potențeze, până la a reface pe cont propriu *funcția existențială* de multe tămăduitoare a „povestitului" din vremurile trecute. Oștenii care se „îmbărbătau" la popasuri, în drum spre Domnie, chemați de focurile aprinse pe măguri, în vremea lui Ștefan, a lui Ioan Vodă — plimbându-și plosca ori burduful cu vin bun din mână în mână și... *povestind, povestind!* Păstorii, la munte, în locurile dinspre baltă, strânși seara la focul din coasta stânii, și... *povestind, povestind*, după marea muțenie de peste zi, răzlețiți cum erau cu câte un pâlc de mioare. Țăranii, iarna, când e noaptea lungă, neadormind odată cu găinile (cum însuși Creangă îi deslușea într-un rând lui George Panu), ci ascultându-i pe cei mai bătrâni ai casei sau pe vreun oaspete mai de duh... *povestind, povestind*. Fetișcanele și flăcăiandrii, adunați tot în serile de iarnă la șezătoare, mai și lucrând, dar înainte de toate... *povestind, povestind*. Ascuțindu-și, prin urmare, atenția, cântărind în minte cele auzite, dând câte-o replică iscusită, când li se potrivea — hrănindu-și, grădinărindu-și, rafinându-și într-un fel specific numai lor cugetul și inima. Iată echivalentul românesc din veac al faimoaselor „saloane" franceze din secolele XVII—XVIII! Iată rostul nesofisticat, organic, al *povestitului* într-o lungă perioadă a istoriei poporului nostru, pe care Creangă a mai apucat-o în vremuri de înflorire. Trebuie să fi devenit o imperioasă necesitate sufletească asemenea gen de „saloane" rustice, dacă până și la Fălticeni — cum aflăm din *Amintiri*... — „învățații (până la genunchiul broaștei!) catehumeni preferau habotnicelor inițieri întru rânduielile bisericești cele ce aflăm că pusese la cale grupul așezat în gazdă la Pavel ciubotarul: „Cu noi ședea și Bodrângă, un moșneag fără căpătâi, însă de tot hazul. Pentru puțină mâncare și câte-oleacă de pașcă de cea de trei ocă la para, slujea toată casa: tăia lemne, atâța focul, aducea apă, mătura, *ne spunea povești nopți întregi, stând cu nasul în tăciuni*... " (Sublinierea noastră — G.M.)

S-au gândit comentatorii de până acum cu tot dinadinsul la ce temeinică „școală" a urmat Creangă pe lângă povestașii rustici, înainte de a deveni el însuși un atât de mare povestitor? Dar un loc de obârșie ca Humuleștii, așezat în crucea unor mari căi de comunicație ale timpului, să nu ne spună nimic în privința celui care trebuie să fi avut prilejul de a observa multe, înainte de a ști să le spună cu șart? În *Amintiri din copilărie*, la începutul celei de a treia părți, Creangă iarăși ne previne în felul său: „— Nu mi-ar fi ciudă, încaltea când ai fi și tu ceva și de te miri unde, îmi zice cugetul meu; dar așa, un boț cu ochi ce te găsești, o bucată de humă însuflețită în sat de la noi, și nu te lasă inima să taci [tendința irepresibilă de a povesti — n.n.]; asurzești lumea cu țărăniile tale! — Nu mă lasă, vezi bine, cugete, căci și eu sunt om din doi oameni; și satul Humulești, în care m-am trezit, nu-i un sat lăturalnic, mocnit și lipsit de priveliștea lumii, ca alte sate; și locurile care înconjură satul nostru încă-s vrednice de amintire [...]. Pe vârful unui deal nalt și plin de tihărăi, se află vestita Cetatea Neamțului, îngrădită cu pustiu, acoperită cu fulger [...] Și câte târnosiri și sfințiri de biserici din nou, și câte soboare și revizii de fețe bisericești și politicești, și câți străini din toată lumea, și câte inimi purtate de dor, și câte suflete zdrobite și rătăcite n-au trecut prin satul nostru spre monăstiri! Lume, lume și iar lume!"

Pe lângă marea lui înclinație de *a povesti* (să fi fost aceasta străină de alegerea profesiunii didactice — prilej de a vorbi și iarăși a vorbi altora de tot ce știa?...), — nu i-a priit lui Creangă faptul că de mic a văzut „lume, lume și iar lume"? Dar rătăcirile lui școlare îndelungi, uneori aventuroase, echivalente ale atâtor forme de „călătorie", de „inițiere" în cele ce țin mai statornic de viața, moravurile, felurimea oamenilor? Iar când a devenit institutor, relele manuale didactice ale vremii nu l-au împins firesc să încerce a le îmbunătăți în partea unde mai dinainte băgase de seamă că se pricepe, cea *literară*? Așa începe extraordinara aventură scriitoricească a celui pornit în lume de pe malurile Ozanei. Acesta — am lămurit detaliat mai înainte — e veritabilul *debut* literar al lui Creangă, premergându-l pe cel de la „Junimea" cu șapte-opt ani. A *povesti* câte și de toate prietenilor, cunoscuților, cui se întâmpla, împins de irezistibila lui poftă și de constatarea că spusele sale desfătau, nu era — prin sine — puțin lucru. Și totuși, de ar fi fost să rămână numai la atâta, Creangă ar fi avut soarta înfinitului șir de povestitori populari dinaintea lui: anonimatul. Începând să scrie de prin 1867 pentru manuale, la partea „literară", semnându-și uneori producerile, Creangă ieșea de pe atunci din anonimat, iar colaborarea de la 1875 înainte în *Convorbiri literare* a echivalat cu o „consacrare" pe tăcute. Și cât de magnific a ratificat-o mai pe urmă timpul! În ce-l privește pe humuleștean, el trebuie să se fi simțit — la transferul de la povestirea orală la cea marcată prin semnele alergând pe hârtie — ca întâiul cosmonaut, când a pășit pe lună. Altfel e *mersul* vorbei „ce zboară", în raport cu acela al cuvintelor ca și învestmântate în costume de cosmonaut, spre a se avânta nevătămate în nemărginirea timpurilor ce au să vină. Asemenea năprasnică trecere de la un statut ontic la altul au constituit supremul chin și suprema delectare, de acum înainte, pentru institutorul-scriitor. Și cum să nu fi fost așa, când el căuta să potrivească umbletul vorbei *scrise* cu al celei *spuse*?! În scris, gândea cu genială intuiție Creangă, vorba trebuie să umble *firesc*, slobod, ca în rostire — ceea ce văzu curând că nu e defel ușor. Scrisul artistic, va fi înțeles în felul său Creangă, e o călătorie prin tărâmuri derutante: când guvernate de legi ca ale imponderabilității, când stăpânite de puteri ale gravitației cum vor fi fiind cele de pe planeta Jupiter.

*

Un povestitor de aievea, dacă are „vocație", poate istorisi cu aer „profesional" basmele, anecdotele, cine știe care întâmplări de demult ce i se cer, punând inevitabilul „adaos de frumusețe" — spre a nu plictisi — în ordinea

„zicerii". Ipotetic, admitem că și Creangă va fi procedat astfel, când era îmboldit în direcția aceasta de prieteni intimi, de normalienii ce se țineau scai după el de la „școlița" din Păcurari până acasă, dar mai cu seamă de junimiști poftitori de snoave „de pe ulița mare", ca Pogor. Oricine poate verifica faptul că vorbe ori sintagme întregi din *Povestea poveștilor* ori din *Moș Nichifor Coțcariul* — abundent relatate oral înainte de a fi scrise — revin aidoma în „poveștile" date la iveală în *Convorbiri literare*, în *Amintiri din copilărie*. Însă aceasta reprezenta nimic sau te miri ce, în raport cu „trecerea" lui Creangă de la povestirea *orală* improvizată în cine știe ce împrejurări la povestirea *scrisă*. Ca neasemuitul său prieten Eminescu, ca I.L. Caragiale, ori Slavici — pe care știm cum l-a mustrat pentru „spelcuiala" din *Budulea Taichii*[1], — el nu concepea scriitura drept mod de a spori frumusețea zicerii prin adaosuri calofilice. După ce cu tot dinadinsul s-a apucat de scris, Creangă ar fi putut zice ca Eminescu, cel dintr-o versiune preliminară a *Criticilor mei*:

„Când în propriul tău suflet
Un vulcan vuiește-n ceață,
De-unde [iei] spre a-l pătrunde
Minte rece, ochi de ghiață?"

Or, în privințele amintite, iscusințele compoziționale cele mai strict expresive, dizlocările și reașezările de straturi dinăuntrul ariilor epice („basmul", „nuvela", „povestirea") și mai larg estetice („umorul") pe care le reprezenta scriitorul sunt atât de numeroase și de funcțional prezente în opera lui Creangă, încât numai și operațiile așa-zicând de *catagrafiere* a acestora n-au trecut cu mult dincolo de faza preliminariilor. S-a vorbit, astfel, despre deplasarea atitudinilor și a mijloacelor menite a le face evidente, eficiente de la *epic* la *dramatic* în creația marelui narator (G. Călinescu), iar observația este de netăgăduită importanță. (Îi lipsește numai corolarul: că astfel se obține maxim de *adevăr psihologic* cu un minim verbal de mijloace cum rar de tot întâlnim la prozatori). Opera întreagă a lui Creangă are un accentuat caracter de „spectacol", în care eroii — printre care și autorul însuși, atât în postură de protagonist, cât și în cea de comentator se comportă asemeni „actorilor" de pe o imensă „scenă", mundană, scriitorul inculcându-ne nu știu ce similiconștiință că „joacă" un „rol" propriu lor și numai lor. Util este de relevat; în întregirea celor dinainte, că impresia de a avea un anume rol e resimțită și de către eroi, și de autor, ca un *destin* de la care nu poate exista abatere. Eroii știu ori numai presimt că au un „drum" propriu de străbătut, care se confundă cu însăși viața lor. Ei, toți acești eroi, au nu știu ce senzație subiacent-copleșitoare de freamăt existențial. Sunt pătrunși de un fior nu numaidecât „metafizic", dar cu certitudine de unul generic-"antropologic".

---

[1] Cf. Ioan Slavici, *Opere*, IX, 1978, p. 136

Simt că participă fiecare la „condiția umană“ (chiar dacă le lipsește noțiunea trebuitoare spre a o numi așa) și de aceea *își joacă rolul* cu multă dignitate și convingere, — indiferent dacă acestea-s autentice sau trucate. Totul se explică prin deplina libertate de a se manifesta, pe care, cu infinita-i comprehensiune, le-o lasă autorul-demiurg. De aceea este foarte probabil că nu există în literatura noastră vreo operă cu atributele unei mai desăvârșite spontaneități, în care personajele să nu dea nici o clipă senzația (cum se întâmplă, uneori, la Slavici, dar și la scriitori mai recenți) că sunt duse de mână de creatorul lor, ci să se miște potrivit firii proprii și reacțiilor necontrafăcute ale acesteia în atingere cu împrejurările. Roluri *„principale“*, *„secundare“*, *„episodice“* nu există pe asemenea plan la Creangă nici în privința intenționalităților cu care este adus un „actor“ în „scenă“, nici în a portretizării efectuate cu mijloacele specifice autorului. Felul aparte al fiecăruia de a se comporta este impecabil în ordinea artistică, oricât i-ar diferenția, dealtminteri, „voia bună“ a unora, sau posăcia, „pâclișeala“ altora.

Din acestea rezultă marea unitate în varietate a artei lui Creangă: din contemplația fără *parti-pris*-uri a „lumii ca spectacol“. În asemenea cadre nepremeditate după vreun canon anume, narațiunea se desfășoară liber, iar surprizele în ordinea expresivității se ivesc și ele la tot pasul. Portretizarea se înfăptuiește după un „expresionism“ fizionomic și comportistic aparte, punând la contribuție întreaga paletă a culorilor — dinspre cele menite a sugera grotescul până la cele indicând solemnitatea nepretențioasă. Nu numai Isaia Teodorescu (după cum ne asigură într-un rând scriitorul) vorbește „în ponturi“, ci toți eroii lui Creangă se exprimă astfel, solicitând mereu atenția cititorului prin câte un rest de gând nenumit. Din parte-i, dând mereu impresia că eroii săi ni se înfățișează prin vorbire și purtări după cum i-a lăsat natura să fie, autorul nu face decât să-i „ajute“ discret să se simtă la îndemână în spațiul epic ce le-a creat, iar altminteri pare a simți o infinită plăcere în a se lua la întrecere cu ei pe planul truculențelor de tot felul, urmărite și descoperite din mers, în afara oricărui artificiu. Perioadele narative uneori nebănuit de ample sunt de o construcție fără cusur, printr-un balans al părților constitutive ce denotă mâna maestrului. Unde nu te aștepți, acestea alternează cu propozițiile de mare concentrare, interogativ ori exclamativ-șăgalnice („Și tocmai-mi-te! Îndată după cea cu cireșele, vine alta la rând“). Eliziunile și substituirile de funcții menite a spori dinamica expresivității sunt în neîntreruptă emulație („Și eu fuga, și ea fuga...“; „Eu atunci, haț! de sumanul moșneagului...“). De asemeni, inversiunile (îndeosebi în topica pronume-verb: „— Vai, aprinde-v-ar focul, să vă aprindă! zise ea burzuluită grozav...“; „— Doamne, prinde-l-voiu strigoiul cela odată la oala cu smântână...“). Tot astfel sunt hiatul (venind nu din „oralitate“, cum se zice, ci din stilizare *ca și* oralistică), ploaia de interjecții cu funcție verbală și de inimitabil efect onomatopeic, ba chiar și punctuația savantă cât a celuilalt „moș Virgulă“

din epoca scriitorului. S-a zis adeseori că Ion Creangă n-are tropi notabili, cu excepția relativă a „epitetului moral“ și a câtorva formulări metaforice mai izbitoare, ca aceea despre „vestita Cetatea Neamțului, îngrădită cu pustiu, acoperită *cu* fulger...“ Însă la Creangă, ca la Eminescu cel din poeziile publicate de pe la 1879 înainte, metaforismul este pe atât de intens, pe cât e de latent, infuz. „Epitetul moral“, care prin sine n-ar spune mai nimic, este aproape totdeauna de o complexă încărcătură metaforică. Atunci când îl auzea pe Nică dându-și cu părerea că „strigoaicele“ ar fi luat „mana de la vaci“, Smaranda nu se mulțumea cu avertismentul că „prinde-l-va“ ea pe „strigoiul cela“, ci se uita „lung“ la „închincitul“ printre oalele cu smântână. Câte nuanțe metaforice, nu doar exclusiv „etice“, în acest „uitându-se lung la mine“! Și ce subtilă metaforizare în corectarea parcă în treacăt de către Smaranda a naiv-disimulatei presupuneri a băiatului, când îi dă de înțeles că nu poate fi vorba de „strigoaice“, ci de „strigoi“! Dar verbele cu funcții metaforico-umoristice, care se constituie în veritabile încrângături?! Pe „moș Chiorpec ciubotarul“, Nică îl tot „sucălea“ să-i dea curele pentru a-și face „biciu“; după ce neastâmpăratul copil se „șupurește“ pe unde poate spre cireșul mătușei Mărioara, aceasta, surprinzându-l în flagrant delict de „furtușag“, începe prin a-i da de veste că îl va „căptuși“; în toiul hăituielei prin cânepă, Nică o tot „cotigea“; „prăpădenia“ cânepei și „furluarea“ cireșelor au trebuit să fie „ispășite“; când cu asedierea pupezei, „lainicul“ sfârșește prin a „tufli“ căciula în gura scorburei; etc., etc.

*

În modul de a-și arhitectura opera, s-ar zice că Ion Creangă era stăpânit de o înverșunată „temo-fobie“. Îndeobște, după cum se știe, „temele“ restrâng libertatea compozițională. Venind cu *canoane* de tot genul, e de imaginat cât de odioase îi puteau fi celui ce și în viața de aievea le repudiase atât de frecvent și de spectaculos. Când mai sunt și „consacrate“ printr-o îndelungă tradiție, „temele“ presupun sâcâitoare chibzuințe prealabile în a te conforma anumitor tipare ținând de cutare *gen, specie, filosofie, limbaj* etc. Iată de ce ne vine greu să-i înțelegem pe cei ce vorbesc despre opera lui Creangă ca despre o ilustrare — fie și iscusită — a ceea ce se înțelege de obicei prin tema „lumii ca teatru“. O astfel de viziune tematologică presupune numaidecât un „regizor“ abscons, un „scenariu“, o anume potriveală în stabilirea și distribuirea „rolurilor“, apoi „nexuri conflictuale“ pe măsură ș.c.l. Iar așa fiind, activitatea plăsmuitoare tinde spre „meșteșugărism“, în timp ce structurarea rezultatelor nu poate fi decât una de tip „închis“. Opera nu-i *arată* cititorului, fără vreo premeditare, „ceva“, „orice“, numai *vrednic de interes* să fie și să incite la aprecieri după „voia“ fiecăruia, ci *îi indică ea* ce să gândească și cum să conchidă. Procedură dăscălicească, sfârșind câteodată prin a stârni până la urmă interesul, dar mai adeseori lăsând impresia de lucru „déjà vu“! Poate să convină asemenea procedare nu importă căruia scriitor de reală înzestrare? Dar când se întâmplă ca acesta să mai aparțină și tagmei „povestitorilor“?

În *Povești*, în povestiri, în *Amintiri din copilărie*, distanțarea enormă a lui Creangă de povestitorii populari, dar și de scriitorii așa-zicând „profesionalizați“ cu cele relevate înainte începe. Ca și prietenul său Eminescu, „Gelegenheitsdichter“-ul, el se apropie de lume, de existență, ca de un „spectacol“ al tuturor surprizelor posibile, oricând, oriunde, nețínând seama de *ce* și *cât* știuse înainte în asemenea privință. În orice scriere a sa nu poate fi vorba, așadar, de vreo „temă“ ce ar presupune ceva preexistent, prestabilit, de *vreun sens anume* dat lumii și de postura ce s-ar impune în virtutea unui astfel de precedent. E — mai simplu — vorba de o curiozitate nicicând blazată, scormonitor-desfătătoare, vizând curgerea existenței în făgașe neîntrerupt schimbătoare și vrednice de urmărit, de vreme ce — oricum, oricât de insolite s-ar dovedi — nu-s ininteligibile, nici informe. Exclud haosul. După cum și ajungerea la vreo înțelegere a toate. Căreia să i se vadă capătul. Încât, așa avându-și firea și astfel configurându-și opera, întipărindu-i firesc o structură prin excelență „deschisă“ (cum se zice de la o vreme), presupune aceasta vreo constrângere în a o pricepe? Nicidecum. Creangă, în privința asta, ținea să fie explicit într-o manieră insidios sumară. Despre cât apucase să cuprindă prin scrisul său evita explicațiile, prin câte o exclamație în genul: „Zi-i lume și te mântuie!“ Iar spre a preveni insistențe nelalocul lor, zisese încă în *Prefață la poveștile mele*: „Iubite cetitoriu, — Multe prostii ăi fi cetit, de când ești. Cetește rogu-te și ceste și unde-i vedè că nu-ți vin la socoteală, iè pana în mână și dă tu altceva mai bun la iveală, căci eu atâta m-am priceput și atâta am făcut“. Pe unii comentatori asemenea explicitare îi inhibă, făcându-i să-și prefațeze și ei comentariile — a scuză! — cu câte un „Despre Creangă totul s-a spus“. Așa că... Pe alții, ca Vasile Lovinescu[1], care lasă să se întrevadă că mulți îi vor călca pe urme de acum înainte, îi inspiră să dea ei „altceva mai bun la iveală“. În ordinea hermeneutică, unde li se pare că orice-i cu putință de spus!...

În ceea ce ne privește, văzând în opera lui Creangă o imagine a „lumii ca spectacol“ zugrăvită fără vreo premeditare „tematologică“, ne-am întrebat totuși dacă „nepremeditarea“ aceasta nu-și va fi având totuși vreun mod de a se organiza mai pe de-ascunselea. Și ni s-a întâmplat a întrezări mai multe asemenea „moduri“. Iar cel ce ni s-a părut pe cât de ingenios, pe atât de neobservat până acum, l-am intuit încă de pe la *Poveste (Prostia omenească)* ivindu-se, iar mai pe urmă reconfirmându-se mereu — ca o *constantă* absconsă a marilor și multelor *variabile* de mai târziu. E ca un fel de *metaforă* în ordinea compozițională, extinzându-se de la *ansamblurile* scriptice spre oricare *amănunte* ale lor și, în consecință, i-am zis „metafora drumului“. E, credem, cel mai slobod mod de a scrie în ordinea prozastică — de orice alcătuire fie — și de aceea a înregistrat o universalitate a circulației în spațiu și în timp pe care nici cele mai „ilustre“ teme literar-artistice nu o întrec: a „fortunei labilis“, cea „titaniană“, a „lumii ca teatru“ etc., etc. Nu știm să i se fi consacrat până acum vreo carte pe măsură, deși e nucleul (deseori și fața) atâtor opere celebre, de la *Odiseea* la *Divina Commédia*, *Don Quijote*, *Lusiadele*. În vremurile mai noi — de la *Faust* la *Manfred*, *Peer Gynt*, *Moby Dick* ș.a.m.d. Iar în literatura noastră: *Povestea magului călător în stele* (= „Feciorul de împărat fără de stea“), *Sărmanul Dionis*, *Creanga de aur* și câte, câte altele. Ba, de e să ne luăm după frecvența metaforei „drumului“ în folclorul popoarelor și în toate mitologiile, începând cu cele mai vechi, înțelegem că rădăcinile ei coboară spre un probabil prototip, spre vreun *mit* primordial. Lucian Blaga, în antologia sa de traduceri din poezia universală, a inclus și un asemenea mit poematizat din Africa centrală, de vechime insondabilă, numit *Povestea drumului*:

---

[1] Vasile Lovinescu, *Creangă și Creanga de aur*, București, Edit. Cartea românească, 1989

„Tatăl și fiul se duseră în pădure ca să pună curse.
Ei ajunseră la un drum foarte umblat de oameni.
Fiul zise: «Vreau să pun aici cursa».
Tatăl zise: «Nu-i bine, acesta-i drum de oameni».
Fiul zise: «Eu totuși o pun». Și fiul puse cursa în acel loc.
A doua zi fiul găsi pe fratele mamei sale prins în cursă.
El strigă: «Tată, un animal».
Tatăl strigă: «Ce fel de animal?»
«Fratele mamei».
Tatăl zise: «Nu ți-am spus? Acum sloboade pe fratele mame-tii și nu-ți mai pune cursa aici».
Dar fiul nu voi să asculte. El își puse din nou cursa în același loc. A doua zi se prinse în cursă tatăl tatălui său.
A treia zi mamă-sa.
A cincea zi fiul prinse în cursă însuși drumul.
Tatăl zise: «Lasă-l să fugă. Dacă nu-l lași să fugă, nu ne mai știm întoarce în sat».
Fiul nu voi să asculte. El luă drumul, îl strânse și-l băgă în sac. Și sacul îl luă pe umeri, dar când să se întoarcă cu tatăl său, ei nu mai putură să vadă decât tufe.
Ei nu mai găsiră satul.
În cele din urmă fiul își aruncă povara pe pământ. Numaidecât drumul sări și fugi în sat. Fiul și tatăl său fugiră după el.
În sat fiul prinse din nou drumul.
Oamenii ziceau: «Acum drumul este al fiului, căci el l-a prins».
Fiul zise: «Așa este. Drumul acesta este al meu, și nimenea nu mai are dreptul să meargă pe el».
Și-ntr-adevăr nimenea nu mai merse pe acel drum, și drumul deveni foarte trist și muri în cele din urmă».

Poemul — remarcabil și remarcabil tradus, după cum se observă — e dintre cele aparținând lumii despre care Eminescu zice că „gândea în basme și vorbea în poezii". Interpretările ce i se pot da sunt, bineînțeles, plurale, însă un sens nucleatic parcă tot se poate alege din dispunerea radiară a implicațiilor. „Drumul" e pentru circulația slobodă a oamenilor, zice experimentatul părinte inexperimentatului său fiu. Și se poate întâmpla ca, punând curse pentru fiare în mijlocul lui, tocmai ai tăi să se prindă mai întâi în ele. Pe urmă, ceea ce mitul numai sugerează, se vor fi prins în cursă tot alți și alți oameni, de vreme ce calea era atât de „umblată". Și, firește, nemaiavând cine să circule pe el, drumul însuși sfârși (sau era ca și când ar fi sfârșit) prin a se prinde în cursă. Un drum pustiu nu e un „drum". Apoi, neredat libertății rosturilor sale, posibilității de a primi mereu viață de la oamenii ce umblau pe el, drumul trebui să devină „foarte trist și muri în cele din urmă".

Ce vor să zică toate acestea? Nimic alta decât spun ori sugerează atâtea mituri străvechi, dar și expresivele metafore derivate din mitul „drumului" în vremurile mai noi — de la *Argonauticele* până la *Micul prinț* și (la opusul acestuia) *Castelul* lui Kafka. Într-o accepție — după timpuri — *mitică, simbolică, metaforică*, „drumul" e totuna cu ieșirea din sine, cu deschiderea față de ce e în afară, spre priveliștea infinită a lumii, escaladând orizont după orizont. Pornind de la orientala *Meka și Meka*, iar aceasta, desigur, de la o mult mai bătrână versiune a mitului „drumului", *Noaptea de decemvrie* a lui Macedonski e o memorabilă interpretare modernă a uneia din virtualitățile vechiului mit. O interpretare ce ar părea să convină îndeosebi mentalității din timpurile mai dincoace. „Drumul", oricine poate înțelege asta, înseamnă *cunoaștere*, însă nu neapărat și *comprehensiune*. Mai precis: e doar o *posibilitate* de „cunoaștere", fiindcă poți merge pe drum și dormitând, ori cu gândurile aiurea, ori văzând multe și de toate, însă nepricepându-le etc. Fiind doar o posibilitate a cunoașterii, se înțelege că nu e și obligatoriul punct de atingere a comprehensiunii. În vremurile arhaice, se pare că oamenii socoteau că „drumul" trebuie să ducă oricum în sat, ori să facă posibilă *întoarcerea* în el, când îți dai seama că nu duce nicăieri. În vremurile mai noi, s-a înțeles că există și drumuri fără întoarcere. Înainte vreme, se credea că drumul poate să-ți asigure oricum întoarcerea în sat, dacă vreun nechibzuit nu-și întindea cursele în mijlocul lui, sau dacă vreun deținător al puterii nu găsea nimerit să-l închidă, să-l folosească exclusiv pentru uzul său ș.a.m.d. În vremurile intrate sub controlul istoriei, oamenii au tras din avatarurile ei concluzii mai complicate. Între atâtea altele, ei par să fi ajuns și la convingerea că, de nu le pun deliberat, obstinat, vine un moment, un răstimp, când își scapă involuntar cursele în mijlocul drumului pe care merg (în planul mai vast, social-istoric, *Memento mori* și astfel poate fi interpretat; tot astfel, în planul existenței individuale, intime, *Melancolie* sau *O, rămâi*...). Apoi, încă de pe la *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte* s-a băgat de seamă că pentru străbaterea unui drum nu ajunge adesea o viață de om; e, în timpurile moderne, și sensul poemului *Eldorado* al lui Poe, dar și al *Luceafărului* eminescian. Așa a ajuns să se admită încă de pe vremea lui Heraclit, a lui Socrate, mai încoace, că înțelepciunea e *drum spre*..., un *capăt*. S-a argumentat chiar că satisfacția, frumusețea, e în *a merge*, în *deschiderea* continuă de priveliști (fie și cu prețul oricâtor primejdii, al eșecului determinat pe neașteptate de acestea), nu în ajungerea la cine știe ce Porți ale lui Hercule, care-i echivalentă cu *obturarea* a toate. Nu e Meka emirului din *Noaptea de decemvrie* o fascinantă „fata morgana"? Dar experiența pe care o încearcă Dionis al lui Eminescu, când cu ascensiunea în lună, nu dă a înțelege că acces pe toate drumurile nu poate fi, fiindcă asta ar însemna ca *partea* să se substituie *întregului*? Dar la câte încheieri nu pot duce tribulațiile eroului lui Robbe-Grillet din *În labirint*? Drumurile au și *răspântii*, aflăm încă din basme, obligând la „chibzuință" în alegerea direcției de urmat. Și câte nu s-ar mai putea zice, într-o prea frumoasă carte menită a pune rânduială în pădurea de sensuri, pornind de la mirifica metaforă a „drumului"? Să mai amintim numai — drept trecere la ceea ce va urma — că drumul unui erou atât de specific românesc cum este Făt-Frumos e, cu oricâte ocolișuri, *circular* până la urmă. Mod de a sugera o superioară „filosofie" și o „înțelepciune practică" adecvată, în sensul că nu trebuie să te învrăjbești cu *firea*, de vrei să-ți stea în ajutor. Pentru a te orienta cum trebuie printre lucrurile și întâmplările lumii, trebuie să te silești a-i descoperi fiecăruia *măsura* proprie. Ce altceva poate să însemne împlinirea?

*

Metafora „drumului" e omniprezentă în opera lui Creangă, reprezentând însuși principiul ei de structurare. Metafora „lumii ca spectacol" e — la scriitorul nostru — numai *rezultatul* demersului creator: *mijlocul* ce duce spre asemenea rezultat e metafora „drumului". Nu există erou în creația marelui povestitor care să nu purceadă de „undeva" spre „altundeva". Eroul din *Poveste (Prostia omenească)*, după ce constată cu stupefacție cum nevastă-sa și soacra jeleau „întâmplarea neîntâmplată", zice cu exasperată mirare: „— Bre! mulți proști am văzut eu în viața mea, dar ca voi n-am mai văzut. Mă... duc în toată lumea! Și de-oi găsi mai proști decât voi, m-oi mai întoarce acasă, iară de nu, ba". În acord cu nucleul relativ stabil al metaforei „drumului" (același, se pare, de pe când virtualitățile ambiguizante ale acesteia nu se desfăcuseră din unitatea originară, sacrală, a *mitului*), dusul „în toată lumea" înseamnă că eroul vrea să se edifice odată pentru totdeauna asupra naturii, proporțiilor, varietăților prostiei omenești. *Să se inițieze*, adică, „drumul" nesemnificând altceva, dintotdeauna. Cu ce rezultate se întoarce eroul acasă, se știe. Însă dacă asta vrea să însemne că omul era înzestrat cu simțul *relativității* lucrurilor, că e un „realist", ce să zicem — după „drumurile" pe care le fac — de un moș Ion Roată sau „Popa Duhu"? Că sunt niște spirite însetate de absolut, „romantice". Structura lor îi determină să-și arunce curse în drum, ca „fiul" din mitul african, chiar dacă totul nu provine dintr-un gen de nechibzuință ca al aceluia. Iată deci cum, după natura „drumurilor" pe care le aleg și după maniera în care le străbat, devine posibilă clasificația de profunzime a eroilor lui Creangă. Se poate distinge, astfel, mai bine *natura* și *filosofia* lor, *apucăturile*, într-un cuvânt, „destinul" lor (inclusiv principiul de structurare a fiecărei creații în parte). În *Povești*, în *Moș Nichifor Coțcariul*, în *Amintiri din copilărie*, caracterul „inițiatic“ al *drumului* — al *drumurilor* — este cu deosebire evident. Există naturi cumpănite, care apucă pe drumuri eronate numai din inexperiență, *id est* din nepricepere, nimerindu-l finalmente pe cel bun; totul e, în asemenea cazuri, de o rotație și o semnificație ca a șarpelui fabulos Ouroboros — nestrăin, evident, de mitologia „drumului“. Harap-Alb, în drumurile lui, învață să-și asocieze forțele de tot felul ale naturii, spre a izbuti; Dănilă Prepeleac, după atâtea izbituri ale unei minți nearate de cumplita logică a evidențelor, învață s-o scoată la capăt anihilând stihiile potrivnice tocmai prin singura forță a rațiunii trezite. „Drumurile“ nu inițiază numai, ci și *sancționează*, când sunt străbătute cu gânduri piezișe ori nepotrivite. De pildă, în cazul lupului din *Capra cu trei iezi*, al fetei babei din povestea *Fata babei și fata moșneagului*, al sărmanului popă din *Povestea poveștilor*. A nu mai voi „să faci drumuri“, chitind să-i pui pe alții să le facă pentru tine, poate duce la: „Iaca fericirea visată de mai înainte cum s-a împlinit!“ (*Soacra cu trei nurori*). Există, în opera lui Creangă, și „drumuri“ de *inițiere mai pe de-ascunselea*, cum e cel din codrul Grumăzeștilor (*Moș Nichifor Coțcariul*), ori „Cărarea Afurisită“ dintre Secu și Agapia (*Amintiri din copilărie*), când se întâmplă ca un bărbat bicisnic „să se mărite“ după o fată sănătoasă în deplinătatea cuvântului, ca Malca, sau când omul își alege — împotriva firii — mediul și modul de viață al „boaitelor fățarnice“. Limitând înțelesurile până la anecdotic, putem aminti și că, din cărpănoșenie, mătușa Mărioara face un „drum“ treierat, fugărindu-l pe Ionică prin mândrețe de cânepă, până o dau toată „palancă“ la pământ. Și cât s-ar mai putea dizerta asupra metaforei „drumului“ și a celor pe care drumeția îi poartă către destinul lor, în opera lui Creangă!

Dar autorul, el — cum se zice în popor — „ce drumuri poartă“? Drumurile unei naturi cu însușiri de Ianus Bifrons. Drumurile unei alcătuiri umane din cale afară de puternice, în sensul participării parcă nemijlocite la geniul speței, dar pe care împrejurările îl aruncă parcă din praștie din *starea de natură* în aceea de *civilizație*, din *transistorie* în *istorie*. Piatra vulgară, lovită de oțel, se sfarmă — și atâta tot; cremenea scapără. Astfel și Creangă, în „drumurile“ lui de aievea și în cele imaginare. Drumurile vieții sale sunt dificile și încurcate cât ale lui Harap-Alb și Dănilă Prepeleac, considerați în simbioză posibilă. Drumurile operei lui Creangă sunt ca ale unui munte de cremene în continuă izbire cu un munte de oțel; scânteile ce au rezultat, ploaie gigantică, luminează până azi cât și „fulgerul neîntrerupt“ al lui Eminescu. Și ca și acela, nu luminează doar, ci și încălzesc, pe toți cei ce prin alcătuirea lor și îndrumare potrivită nu concep să rămână în „cercul strâmt“. Iar pentru că vorbeam de *îndrumare potrivită*, aceea se oferă oricui descifrează cu răbdare *sensul* drumurilor ce întreprinde Hyperion-Luceafărul, precum și pe cel atât de congener al drumurilor lui Creangă-omul și artistul. Înverșunându-se o viață întreagă împotriva inechității, ipocriziei, neghiobiei proliferante, Creangă nu s-a ales din toate acestea decât cu înțelegerea faptului că merge spre moarte și uitare. La acestea să se fi gândit el când, lovit de prostia și cruzimea potentaților, a stat „o zi și-o noapte cu coatele pe genunchi și cu tâmplele în mâini"? E foarte cu putință. „Înapoi spre viață!", își va fi zis poate de pe atunci. Cercul acesteia trebuia refăcut în alt chip, spre a nu se mai desface: deschizându-și „drum" de un gen deosebit, drumul închipuirilor invulnerabile la nimic — din *Povești*, din *Amintiri*...

Așa, Creangă n-a mai murit. Îl putem întâlni oricare dintre noi, oricând, de vreme ce Sadoveanu însuși ne încredințează — în *Sfat cu învățătorul* — că i s-a întâmplat asta.

*

„Drumurile" reprezintă prin sine o sursă nesecată de învățăminte. De aceea, Creangă n-avea nevoie să citească numaidecât pe Goethe spre a imprima multor scrieri de-ale sale structura compozițională — foarte dezinvolt concepută — a *Bildungsromanului*. „Drumurile" însă, ale vieții, ale retrăirii acesteia în gând, prin cuvânt, ori în alt mod expresiv, reprezintă o tot atât de neistovită sursă de stări desfătătoare. Între acestea, stimularea dispoziției spre umor nu e cea din urmă și s-a observat de mult că îndeosebi indivizii, popoarele „umblate", posedă asemenea însușire pe scară mai largă și în chip mai distinctiv. Ce-i drept, ar fi cam greu de stabilit dacă îndemnul spre călătorie cheamă dispoziția umoristică, sau el e condiționat de aceasta. După cum — spre a scurta în modul acesta distanța spre ceea ce interesează acum — ar fi greu de știut dacă atât de lăudatul umor al lui Creangă e cel care ațâță controverse interminabile cu privire la specificul său, ori controversele acestea tânjesc după ce le lipsește...

Oricum, disputa e veche, însă n-ar avea haz reluarea ei în detalii. Junimiștii vorbeau nediferențiat de *vârtosul glumeț*. Esteții mai noi, interbelici și postbelici, disprețuiesc foarte pe cei ce văd în Creangă un *autor satiric*, admițând numai că e *jovial, are umor*. Cei admonestați în chipul acesta ripostează senini că humuleșteanul e un *satiric prin excelență*. Și atunci cum poate fi? Creangă, ne-am dat noi cu părerea, e un *„sintetizator"*, ca toți comilitonii săi, clasicii de prima mărime. Însă, de se admite că astfel e înzestrarea lui, atunci se cheamă că scriitorul nici n-ar fi putut actualiza o singură valență dintre cele multe ale *comicului*, ci pe toate. Numai că nu la voia întâmplării, ci subsumându-le uneia, care să le ierarhizeze, să le stabilească precis locul și funcția în întreg. Ca la orice natură sintetizatoare, totdeauna puternic stucturată. Din partea lui, Creangă ne asigură în *Amintiri*... că de mic era „vesel ca vremea cea bună", iar puțin mai încolo se sperie de „omul care se ia pe gânduri" și — aducând pentru o clipă în prim plan perspectiva vârstei mature — exclamă: „Uite cum te trage pe furiș apa la adânc, și din veselia cea mai mare cazi deodată în uricioasa întristare"![1]. Vasăzică, pentru Creangă întristarea e „uricioasă" și în toate felurile ne dă de înțeles — în *Povești*, în *Amintiri*... — că n-are chef de ea. Lui, cum se exprimă cu alt prilej, îi priește „voia bună“ și *Amintirile...* arată chiar textual că au fost scrise într-o vreme când scriitorul nu prea mai știa cum ar scăpa altfel de „uricioasa întristare“: „Hai mai bine despre copilărie să povestim, căci ea singură este veselă și nevinovată. Și, drept vorbind, acesta-i adevărul“[1].

---

[1] Ion Creangă, *Op. cit.*, I, p. 171, 172

„Acesta-i adevărul“? Adevărul felului de a fi al lui Creangă, fără îndoială. El, în prelungita ceartă cu Decasteria e — după câte urme scrise ne-au rămas — ironic, zeflemisitor. În povestirile cu moș Ion Roată are inflexiuni satirice în comentariu. În desele referințe din *Amintiri*... și din alte scrieri la „boaitele“ de clerici e mușcător, sarcastic. Iar în surprinderea manifestărilor crase de prostie, e cu un fel de zâmbet în care se amestecă toate cele amintite înainte, câte puțin. Însă, în ansamblu, toate aceste nuanțe sunt subsumate funciarei sale înclinări spre *voie bună*, dispoziției de a se înveseli oricând de isprăvile ori atitudinile nepotrivite ale lui, ale altora. Încât, e o vădită *sinteză a comicului* în opera sa, care, fără să excludă *trăsăturile complementare umorului*, se realizează sub semnul dominant al acestuia. Iată și în această privință, prin urmare, *ambiguitatea*, care nu e totuna cu a reduce comicul la o singură valență, dar nici refuz nu poate fi de a distinge liantul, factorul structurant.

Ce să înțelegem prin *umor*, în genere, și prin umorul lui Creangă, anume, vorbind simplu, fără a ne lăsa ispitiți de erudiția care s-a acumulat în jurul acestui subiect? Umorului și complemenților săi mai casanți le este comun *râsul*, numai că pornind de la intenționalități și înfățișându-se diferit. La polul dinspre satiră și sarcasm domină vehemența de ton și pornirea de a nimici antivalorile, pe când umorul vizează cu precădere lucrurile numai criticabile, în sensul că-s și ameliorabile, sau, de e altfel, înseamnă că metehnele vizate țin de imperfecțiunile speciei umane, inerente condiției acesteia, deci meritând o anume îngăduință. În acest sens privind lucrurile, unii cred că prin alcătuirea lui psihică umoristul e un melancolic de o nuanță cu totul specială. Ce să zicem însă de umoriștii care-și fac din râs o petrecere intelectuală și afectivă atât de rafinată, încât oricând găsesc un pretext pentru asta? Și, pe de altă parte, dacă s-a admis de mult că romantismul ori clasicismul, ca stări de spirit, nu există în stare pură, de ce am crede că în cazul umorului, al comicului îndeobște, lucrurile ar sta altfel? Râsul care maschează o emoție gravă, poate chiar atroce, ori numai simpla înduioșare, tachineriile care-s fața convenabilă a unei simpatii mai puternice decât o îngăduie o anume situație, iată mișcări sufletești de mult cunoscute moraliștilor, psihologilor foarte specializați și ultraspecializaților psihanaliști. Noi, ceștilalți, putem observa doar că atunci când se manifestă în artă, umorul e un factor puternic de estetizare a emoțiilor, a comportamentului uman; că atunci când își face simțită prezența în relațiile nemijlocite dintre oameni, e un factor puternic de sociabilitate, de atitudini cordiale, de ținută urbană; că atunci când ascunde intenționalități așa-zicând pedagogice, face mai mult și mai repede decât predicile de orice fel, decât coerciția, sancțiunea. Într-un cuvânt, pe când majoritatea celorlalte forme de comic sunt ofensive și vulnerează, umorul e mai curând o terapie excluzând remediile forte. Din această pricină, el constituie și o pavăză a lumii interioare împotriva ochilor scrutători ai lumii din afară, luând de obicei formele disimulării inocente, fără alte gânduri decât acelea de a evita intruziunile nedorite, promiscuitatea, care în lumea spiritului și a inimii pot dobândi formele cele mai dezagreabile. Oricum, umorul nu poate reprezenta numai un fel de a fi, ci și un meșteșug în a se manifesta ca atare, o *mască* de rafinată funcționalitate, întrecând cu mult ceea ce reprezentau anticele *persona*. Umorul e prin urmare un *stil*, în aspectele sale observabile.

---

[1] *Ibidem*

Dar în resorturile lui de adâncime? Considerat așa, stratigrafic, umorul presupune un *scepticism fecund* (dacă ne putem exprima în acest chip), adică o mare înțelepciune practică, subînțelegând că metehne au fost și vor mai fi, dar că ele își fac cumpănă cu însușirile bune. Pentru umorist, omul e o ființă recuperabilă, nu una damnată prin însăși condiția ei. La temelia umorului e de presupus deci un optimism lucid și, în genere, comprehensiune largă, iubire de oameni, nu mizantropie, ca în cazul multora dintre satirici. De aceea, slăbiciunile sunt privite, de nu cu absolută bunăvoință, atunci cu destulă înțelegere, care implică și o undă de simpatie. Participarea prin simpatie lucidă la avatarurile și aventurile condiției umane, iată, se pare, o trăsătură distinctivă a umorului, această atitudine atât de complexă, care presupune mereu și un *nescio quid*, o margine de inefabil ce se simte, dar nu se poate defini satisfăcător niciodată. Sigur rămâne, dincolo de varietatea distingerilor mai particulare, că există o dialectică de un fel anume a umorului. Ea presupune, pe deoparte, dominarea lucidă, deci critică, deci — implicit — generatoare de râs în legătură cu multe din cele ce oferă existența, iar pe de altă parte, ea implică o atitudine simpatetică față de ceea ce nu-i chiar cum ar trebui. Nici unul din cele două elemente nu se dezvoltă în dauna celuilalt. Dacă echilibrul acesta delicat s-ar spulbera, am avea ironia casantă, sarcasmul, diatriba și toate celelalte forme ale satirei propriu-zise. Or, cine să mențină intact asemenea echilibru fragil, decât un spirit demiurgic, unul dintre cei care s-au ridicat prin *înțelegere* dincolo de bine și de rău, dar nu în sensul lui Nietzsche, apocaliptico-egoist, ci păstrând mereu simțul relativităților față de înfruntarea fără sfârșit a antinomiilor lumii!

Un asemenea spirit, capabil de a păstra dificilul echilibru așa cum puțini mari umoriști au mai izbutit, s-a întâmplat să fie Creangă. Satira, sarcasmul, când amenință să-l înfierbânte mai mult decât se cuvine, el le relativizează printr-o ghidușie de situație ori pur și simplu verbală, calamburistică (de pildă, în scena înfruntării de fel pașnice din biserică între popa Oșlobanu și cei care găsiseră că e momentul să-i amintească de „tipíc“, Isaia Teodorescu și părintele Teofan; sau în suita de scene dinspre finalul afacerii cu pupăza etc.) Ironia, spre a risipi prezumția de parțialitate (vaga bănuială de meschinărie intelectuală ce se insinuiază în raport cu cei pe care prea îi ia ironia pe dinainte), Creangă o deviază repede în autoironie. Proba aceasta, alți umoriști o trec mai greu. La Creangă, totul se face fără efort, de la sine, și în virtutea marii lui iubiri de viață, de oameni, dar și din acel sentiment de *petrecere intelectuală* care rar îl părăsea. În *Amintiri...*, lucrul e cu deosebire izbitor, oricât de greu realizabil ar părea când te transformi pe tine însuți în erou de ambianță comică. Totul devine posibil prin faptul că autoironia e regizată magistral, parcă obiectivată, devenită *reprezentabilă* și ea; ca orice, devine pretext de mare artă la Creangă. Iată-l, bunăoară, pe Nică a lui Ștefan a Petrei, stând ca pe jăratec în primele timpuri de școală, așteptând „să-l procitească" un alt Nică, Nic-a lui Costache, un monitor caracterizat parcă într-o doară ca fiind „înaintat la învățătură până la genunchiul broaștei", însă ironizat astfel pentru că era vrăjmaș de moarte al eroului. Urmează detaliile situației, prezentate cu nu știu ce mare emoție retrospectivă și în stil febricitant: „Și Nică începe să mă asculte; și m-ascultă el și mă ascultă, și unde nu s-apucă de însemnat la greșele cu ghiotura pe o draniță: una, două, trei, până la douăzeci și nouă. «Măi!!! s-a trecut de șagă, zic eu, în gândul meu; încă nu m-a gătit de ascultat, și câte au să mai fie!» Și unde n-a început a mi se face negru pe dinaintea ochilor și a tremura de mânios". Drept care, când „adevăratul sfânt Nicolai" (nu cel „făcător de vânătăi"!) s-a îndurat și a adus un lainic de școlar de pe-afară, atunci „...eu cu voie, fără voie, plec spre ușă, ies răpede și nu mă mai încurc prinprejurul școalei, ci o ieu la sănătoasa spre casă"[1].

În acest episod, ca aproape în oricare altul, e întreg Creangă, cel care aduce faptele cu știință inimitabilă în *prezentul epic* de halucinante resurse sugestive. Mai îmbucurătoare ori mai puțin așa, întâmplările acestea — prin sine insignifiante — urcă în zona marii poezii, grație nimbului de înțelegere, de duioșie, de simpatie în care le învăluie povestitorul, pe care-l simțim mereu prezent undeva și el, artistul matur, urmărind totul alături de noi cu un zâmbet abia perceptibil în colțul ochilor și al buzelor. Îl mai urăște el acum, rememorându-și întâmplările, pe Nic-a lui Costache cu care se învrăjbise pe vremuri din pricina Smărănditei popii? De fel. Dimpotrivă, ceva din simpatia autoadmirativă cu care-și amintește cum a scăpat de urmărirea „hojmalăilor" porniți să-l prindă, trece și asupra acestora, a numitului Nică, pare-se cel mai vajnic dintre ei. Dintr-o asemenea perspectivă, a Demiurgului-scriptor desfătător, cu nelipsitul său râs ager, dar și cu indulgența celui ce vede relele și bunele din om până în străfunduri, eroii ce se perindă pe scena imaginară a *Amintirilor...* rămân memorabili până și prin particularitățile lor infinitezimale. Râsul e, se vede, un redutabil aliat al memoriei! Ținem minte debitul verbal al oricăruia dintre cei care învățau pe de rost gramatica lui Măcărescu, dar nu numai atâta, ci și mimica, intonația, inclusiv acel „nu știu ce" global și unic dintr-un individ pe care l-am cunoscut bine. Așa — Trăsnea, om de fel prost, însă atât de puțin dedat cu cele intelectuale, îndeosebi cu niște abstracțiuni de tipul unora din amintita gramatică, îl reținem și prin înțelegerea lui năzdrăvană după care „a scrie bine într-o limbă" vrea să însemne „a scrie cu limba"; dar reținem, nu se prea poate ști cum, mina lui globală, personificare parcă a însăși obidei, când cu jale imensă și care numai prostie din născare nu arată, exclamă: „Decât țăran, mai bine să mori!“ În grupuri, eroii devin încă mai de neuitat, poate unde mijloacele confruntării sunt mai bogate, iar *sentimentul petrecerii* — încă o particularitate a lui Creangă — pare să crească în proporție directă cu numărul convivilor de la imaginarele lui „Simpozioane“. Am evocat faimoasa scenă a punerii „poștelor“ și a bătăliei iscate după aceea, care numai plăcut nu s-a putut termina la vremea ei (de se va fi întâmplat aievea). Creangă ne-o relatează cu o plăcere de nedescris, cu un incomparabil simț al epopeii bufe, punând în toate detaliile o „seriozitate“ antifrazică aproape solemnă, de parcă s-ar fi aflat în fața luptei de la Termopile! Dar înfruntarea ce se iscă în biserica unde slujea popa Oșlobanu și unde acesta se pomenește cu părintele Duhu și călugărul Teofan, veniți „să-i caute pricină“, de ce enorm grotesc e! Insolitul, năstrușnicia întâmplării se desfășoară cu atâta repeziciune, încât râsul cititorului abia ține pasul cu ele: „— Tipíc boaite fățarnice? Ia să vă dau eu tipíc! zise părintele Oșlobanu, lăsând sfintele încolo. Ne-ați luat cu șmichirie pe marele mucenic Dimitrie, izvorâtorul de mir, și ne-ați dat în locul acestui sfânt vestit, pe Lazăr, un jidan tremțuros, care tot moare și iar învie, și învie și iar moare, de nu mai știe nime de numele lui. Acesta-i hram? Și după ce ne-ați calicit, luându-ne moșia și închizându-ne biserica cu zid, închideți acum în ciudă și poarta spitalului; ba până și clopotele ni le-au oprit de tras cânerii de doftori, tot din pricina voastră [biserica fusese inclusă în corpul spitalului din Târgul-Neamțului — n.n.], de ni s-au împrăștiet poporenii; nici chioară de babă nu mai dă pe la biserică! Și încă una: de șeizeci și mai bine de ani, de când slujesc preuția, voi aveți să mă învățați tipícul, pui de năpârcă ce sunteți! Ia stați oleacă să vă scot eu gărgăunii din cap!... Și zvârr! cu pravila cea mare după călugări. Apoi, umflând un sfeșnic zdravăn de alamă, după dânșii, să-i afurisească!... Și na! părintele Duhu și Teofan și-au prăpădit papucii, fugind mai mult pe brânci decât în picioare; chiar după tipíc!“

---

[1] Ion Creangă, *Op. cit.*, I, p. 155

De râs, râd toți oamenii, în feluri și chipuri: însă când în limba noastră s-a ivit expresia „a te tăvăli de râs“, ea, de bună seamă, trebuie să fi fost inspirată de priveliști ca acelea evocate de Creangă.

Mai există o nuanță în umorul lui Creangă care scapă multora, deși caracterul ei definitoriu vizează nu doar opera marelui povestitor, ci *specificul umorului românesc* în genere. E ceea ce am relevat în treacăt, pe la începutul acestor însemnări, pornind de la două binecunoscute „vorba ceea“: „A face haz de necaz“; „Râde ca prostul!“. Amândouă zicalele vor să arate că sufletul românesc în toate se manifestă cu șart, cu rost: deci și în ceva alunecător — la alții — poate cam prea mult spre pura gratuitate, În felul de *a râde*. Excepții individuale pot exista, dar în sens exponențial cei din seminția noastră nu râd niciodată fără pricină. Iar dacă, să admitem, se trezesc cu o poftă irepresibilă de râs și nu află necesara „pricină“, și-o inventează! După cum îngăduie împrejurările și normele nescrise ale străvechii „bune cuviințe“. Mai adeseori ai noștri, însă, împinși veacuri la rând de tot felul de circumstanțe social-istorice, *au râs* ca... *să nu plângă*! Iată modul românesc dintotdeauna de a se îmbărbăta: făcând „haz“ de „necaz“. E un chip firesc-dialectic de a mobiliza, a pune în starea de apărare nepanicardă, calm și ager scrutătoare, toate forțele lăuntrice. „Necazul“ trebuie circumstanțiat, evaluat exact, cu superioară stăpânire de sine, dacă vrei să nu te strivească. Și e ceea ce a făcut „hazul“ totdeauna, între români, el implicând o colosală încărcătură intelectuală. Că „hazul“ românesc are și o apreciabilă încărcătură de *gratuitate*, nimic mai natural; e semn de prea-plin, de vigoare sufletească necesară pentru a nu te încovoia sub griji. De altfel, fără această specie particulară de *detașare* care se cheamă „gratuitate“, cum ar fi posibilă înveselirea? Însă, dedesubtul stratului — variabil — de gratuitate, *hazul*, la noi, ascunde un nucleu statornic de gravitate necrispată, ci numai circumspectă. Având totdeauna ceva de înfruntat: calamitățile din afară, metehnele dinăuntru, care nu scapă nestingherite de luciditatea atât de românescului „bun simț“, în *haz* e de aflat totdeauna, prin urmare, și un ascuțiș ce nu se agită orbește, ci vizează nimicirea „mentală“ a *necazurilor*, înainte de a o face în fapt. Iată, credem, în ce rezidă polaritatea fundamentală — de unde, firește, și agerimea, pregnanța, originalitatea umorului românesc, considerat îndeobște.

... Dar în cazul umorului din scrierile lui Creangă? Acolo, de la Dănilă Prepeleac și moș Nichifor Coțcariul, de la Nică și ceilalți copii cu care voise să meargă la urat, la „hojmalăii“ din Fălticeni, toți, într-un fel sau altul, fac „haz de necaz“. Să izolăm în această privință numai două situații din *Amintiri*... În scena cu uratul, nuanța umoristică a „hazului de necaz“ e numită textual: „— Ei, amu, ce-i de făcut? [se întreabă copiii, după ce popa Oșlobanu îi gonise din curtea lui și era să-i «ologească» — n.n.] Hai să intrăm ici, în ograda asta, zise Zaharia lui Gâtlan, că ne trecem vremea stând în mijlocul drumului. Și intrăm noi la Vasile-Aniței și ne așezăm la fereastră după obicei. Dar parcă naiba vrăjește: cela nu sună coasa, că-i e frig; celuia că-i îngheață mânile pe cârceie; văru-meu Ion Mogorogea, cu vătrarul subsuoară, se punea de pricină că nu ură, și numa-ți crăpa inima-n tine de necaz! — Ură tu, măi Chiriece, zic eu lui Goian; și noi, măi Zaharie, să prufnim din gură ca buhaiul; iară iștialalți să strige: hăi, hăi! Ș-o-dată și începem. Și ce să vezi? Unde nu se iè hapsâna de nevasta lui Vasile-Aniței cu cociorva aprinsă după noi, căci tocmai atunci trăgea focul, să deie colacii în cuptor. — Vai, aprinde-v-ar focul, să vă aprindă! zise ea, burzuluită grozav; dar cum se cheamă asta? În obrazul cui v-a învățat!... Atunci noi, la fugă, băieți, mai dihai decât la popa Oșlobanu... «Dar bun pocinog a mai fost ș-aista, zicem noi, oprindu-ne în răscrucile drumului din mijlocul satului, aproape de biserică. Încă una-două de aiestea, și ne scot oamenii din sat afară ca pe niste lăieși. Mai bine să mergem la culcare» Și după ce ne arvonim noi și pe la anul, cu jurământ să umblăm tot împreună, ne-am despărțit unul de altul, răbigiți de frig și hămisiți de foame, și hai fiecare pe la casa cui ne are, că mai bine-i pare. Și iaca așa ne-a fost umblarea cu plugul în anul acela“.

Cea de a doua împrejurare, o vom aminti doar, ca și pe prima, fiind prea elocventă prin sine spre a mai impune comentariul prelungit. Nică și Zaharia lui Gâtlan, în hodoroaga de căruță a lui moș Luca, simt tot mai multă amăreală în suflet pe măsură ce se apropie de Socola, iar moșneagul parcă le mai face și el în ciudă, cu considerațiunile lui geografico-etnografice: „— Ei, măi Zaharie, zic eu, coborându-ne la vale spre Pășcani; de-acum și munții i-am pierdut din vedere, și înstrăinarea noastră este hotărâtă cine știe pentru câtă vreme! — Cum ni-a fi scris de la Dumnezeu sfântul, zise Zaharia, cu glasul aproape stins..." Iar moș Luca, mai târziu: „— Așa-i viața câmpenească [...] Cum treci Siretul, apa-i rea și lemnele pe sponci; iar vara te înăduși de caldură și țânțarii te chinuiesc amarnic. N-aș trăi la câmp, Doamne ferește! Halal pe la noi! Apele-s dulci, limpezi ca cristalul și reci ca gheața; lemne de-ajuns; vara, umbră și răcoare în toate părțile; oamenii, mai sănătoși, mai puternici, mai voinici și mai voioși..." etc. Mai „voioși"? Ex-catehumenii își aduc și ei aminte de asta, când bagă de seamă cum râdeau cei „de la șes" de mârțoagele bătrânului, ajunse la capătul puterilor: „— Moș Luca, de te-a întreba cineva, de-acum înainte, de ce trag caii așa de greu [se acoperiseră «peste tot c-un țol» — n.n.], să spui că aduci niște drobi de sare de la Ocnă și las'dacă nu te-a crede fiecare!... — Ei, apoi?! Știutu-v-am eu că și voi mi-ați fost de-aceștia? zise moș Luca, mergând pe lângă cai, plin de năduh; nu mă faceți că ia acuș vă ard câteva jordii prin țolul cela, de v-a trece spurcatul! Auzind noi ce ni se pregătește, ghiontitu-ne-am unul pe altul, chicotind înădușit, și ca'mai ba să zicem nici cârc!" Așa înfruntă, prin urmare, „necazul" cu „hazul" eroii lui Creangă.

Și să nu uităm încă un lucru: înseși *Amintirile*... au fost scrise din pornirea omului matur de a înfrunta demn acel cutremurător presentiment că „de-acu nu-i mult până departe!" Iată, deci, cum „hazul" stârnit de amintirea ghidușei sale copilării era contraponderea teribilelor „necazuri" ale vârstei ce declina, ridicându-se la noblețea de veritabilă, suprem-bărbătească *atitudine exitențială*.

*

Nu e cu putință a urmări aici toate nuanțele umorului din scrisul lui Creangă. Relevarea încă uneia totuși s-ar impune, deoarece ea îl face pe umorist surprinzător de „modern" — pentru cine vrea să-l vadă numaidecât așa. E vorba de umorul, sau — mai generic vorbind aici — de *comicul absurdului*, din care și-au făcut mină de exploatare intensivă atâția dramaturgi și îndeobște, scriitori contemporani. Propriu vorbind, înainte de a deveni pivot al unor viziuni artistice contemporane, comicul absurdului e de aflat ici-colo, în folclor, în „commedia dell'arte", la un Shakespeare, reprezentând — printr-o hiperbolizare năstrușnică — modul raționalității de a se diferenția de contrariul ei. Deosebirea e că, la moderni, el rezultă și din anume „filosofii" (a lui Schopenhauer, cele „existențialiste" etc.), împingând prin aceasta la generalizarea viziunii „absurdului" și — altă consecință — la promovarea cu precădere a valențelor satirice, sarcastice, malițioase ale comicului. Într-atât, până la a-l transforma în contrariul său. Însă nu astfel poate fi la Creangă. În opera lui, absurdul e momentul-limită, dar particular și dialectic, al *raționalizabilului*. Consecința, în planul viziunii artistice, propriu-zise, e *grotescul* de esență umoristică, neterifiantă, în vreme ce la unii contemporani de-ai noștri totul e împins în direcția coșmarului.

De obicei forma aceasta de comic rezultă la Creangă din „obsesia“ — am zice — cu care povestitorul urmărește *prostia omenească*. De vreo *universalizare* a ei însă nu poate fi vorba, de vreme ce *inteligența* o dibuie peste tot, fără teamă, totdeauna cu mare veselie; o domină deci în acel chip suveran, al cărui semn e tocmai umorul, în asemenea cazuri. O analiză a întâmplării „neîntâmplate“ care îl determină pe țăranul din *Poveste (Prostia omenească)* să-și ia lumea în cap poate fi concludentă, în sensul celor de mai sus. Elementul generator de *comic al absurdului* e, aici, *gândirea deficitară* a celor două femei și absconsele ei resorturi *afective*. Lor li-e teamă că drobul de sare ar cădea de pe sobă și ar omorî copilul. Altfel spus, își reprezintă o eventualitate nu absolut imposibilă, ci numai care nu se putea actualiza cu viteza, cu instantaneitatea aproape, cu care și-au imaginat-o. Într-un anume interval de timp, o asemenea posibilitate nu era exclusă, dar până să devină realitate, rămâneau destule soluții preventive: să fie luat drobul de sare de pe horn și pus în vreun colț al casei; să fie, pur și simplu, scoasă pisica afară din casă; dar soluția elementară era să fie mutat copilul mai încolo! Or, ceea ce iscă aici o situație ținând de comicul absurdului e că posibilitatea atâtor soluții la îndemână nu se ivește în mintea celor două femei. Cum s-ar zice, ele au *reprezentări ale realității*, numai că nu pe cele ce se impuneau în momentul când le apucă groaza. Totul e, cum se vede, o hiperbolă a prostiei, în una din ipostazele ei posibile. Și totul decurge din alterarea pe temeiuri afective a gândirii: supralicitarea dragostei și a grijei materne față de odraslă, în cazul tinerei femei; contagiunea panicii, în cazul bătrânei, care nu pierduse prin vârstă toate caracteristicile „sexului slab“, între care tendința imaginației de a lua ușor forme paroxistice. E de reamintit de altfel, în acest punct, că la Creangă *prostia* nu are niciodată vreo motivație somatică, nu e, adică *din născare*, ci rezultă din tot felul de alterări psihologice nu fără urmă de cauze obiective.

Scrutându-i o clipă procedeele, să observăm că la Creangă *ivirea comicului de tip absurd* e cam ca ivirea *fantasticului* în scrierile de factura respectivă. Inițial, totul pare *normal*, în curgerea evenimentelor, ba chiar *insidios-banal*. „Ruptura“, „spărtura“ în mersul firesc al lucrurilor se ivește cu atât mai *pe neașteptate*, dând întregii priveliști o înfățișare *anapoda*. Situațiile concret-artistice pot, firește, diferi. Iată, de pildă, *Povestea unui om leneș* — singura unde se poate vorbi de o „logică a absurdului“ împinsă până la consecințe aproape „filosofice“ și, în orice caz, nu tocmai ușor de răsturnat cu mijloace pur „raționale“. Totul rezidă, aici, în *alegerea* între a-și pune de acord lenevia cu șansa oferită de cucoana milostivă și între decizia singularului „erou“ de a merge la spânzurătoare. Îi zic însoțitorii săi:

„— Hai, dă răspuns cucoanei, ori așa, ori așa, că n-are vreme de stat la vorbă cu noi.

— Dar muieți-s posmagii? zise atunci leneșul, cu jumătate de gură, fără să se cârnească din loc“.

După care, la întâmpinarea cucoanei că poate să și-i moaie și singur, i se mai pune o ultimă întrebare:

„— Auzi, măi leneșule: te prinzi să moi posmagii singur, ori ba?

— Ba, răspunse leneșul. Trageți mai bine tot înainte! Ce mai atâta grijă pentru astă pustie de gură!“

Prin ultima replică a leneșului, *logica absurdului* poate fi calificată astfel doar în raport cu reprezentarea pe care și-o face despre existența și condiția umană *simțul comun*. În sine, logica aceasta nu e de fel absurdă, ci e a unui *pesimist consecvent*, pentru care servituțile condiției umane — între altele, și fața de „pustia de gură“ — sunt cele ce i-au dictat *lenevia absolută*. Riposta posibilă ar fi cam ca atunci când, zice-se, Fichte profesa *ex cathedra* că, potrivit filosofiei lui, nimic nu poate exista realmente în afara *Eului* cunoscător — iar unul din auditori, cântărindu-l pieziș, gândi cu voce tare: „Oare ce va fi zicând de toate acestea doamna Fichte?!“. Simțul comun nu se prea poate deprinde cu aventurile-limită ale gândirii și nici să se împace cu ele nu e posibil. Însă simțul comun poate să râdă copios de extravaganțe, de absurd, de vreme ce existența curge îndeobște după legile statuate de el.

Ar mai rămâne de relevat — tocmai pentru că a fost calificat drept „prost“ (fie și cu „noroc“!) — mecanismul care generează aparenta *prostie* a lui Dănilă Prepeleac. În prima parte a acestei povești, plutim în plin absurd, tocmai pentru că „prostia“ eroului e de dimensiuni incredibile. Însă autorul ne previne, la urmă că totul nu s-a întâmplat decât dintr-o alterare psihologică, din zăpăceală: „— Na-ți-o frântă, că ți-am dres-o!“, zice Dănilă, ajuns la capătul năstrușnicului său schimb în natură: „— Dintr-o păreche de boi de-a mai mare dragul să te uiți la ei am rămas c-o pungă goală. Măi! măi! măi! Doar știu că nu mi-i acum întâiași dată, să merg la drum; dar parcă dracul mi-a luat mințile!“ Cine n-a zis în sine-și cam așa, că, adică, *parcă dracul i-a luat mințile*, măcar o dată în viață?! În cazul lui Dănilă, precaritatea stării lui materiale și sociale e cea care-i inculcă, încet-încet, precaritatea psihologică, împingând-o până la exacerbare. Așa ajunge el un fel de poet dadaist al comerțului prin schimb. Starea lui este *euforică*, în tot decursul „afacerilor“ la care se dedă, fiindcă niciodată nu i-au trecut prin mâini *atâtea bunuri*. Și *toate i-ar trebui!* De aceea, nu e în stare două lucruri: în principal, să aleagă, de nu *echivalentul*, atunci lucrul *cât de cât cel mai prețios* ce se întâmplă să i se ofere în schimbul boilor; în subsidiar, — să se oprească odată! Cel puțin la car! Dar de unde?! El absolutizează *inconvenientele* obiectelor primite în schimburile lui succesive, devenind orb astfel față cu *valoarea* lor, cât de relativă fie. Așa, psihologia lui prinde nota adiacentă a „jucătorului la noroc“ și vârtelnița schimbului nu se mai oprește decât la momentul și în felul știut. Iată deci mecanismul producător de situații absurde: toți ceilalți procedează *firesc*, urmărind *avantajul*; Dănilă procedează *anapoda*, trăind succesiv emoția inedită de a se vedea în posesia unui lucru pe care nu-l mai avusese. Stare foarte lirică! Dar și profund *tragică*, în ultimă analiză, de vreme ce extrema penurie îi e rădăcină.

Astfel bătrânul Creangă confirmă *avant la lettre* — și, evident, în felul său — o aserțiune a contemporanului nostru Eugen Ionescu, potrivit căreia *nimic nu e mai tragic decât comicul.*

*

Privit în felul în care am încercat s-o facem, Creangă se situează de la sine în familia scriitorilor ce-s dificili fără să pară. Iar faptul că în jurul operei lui nu roiesc atâția exegeți ca în al celei eminesciene, să spunem, dovedește și altceva: prezumția că ne aflăm în fața unei opere limpezi, dacă nu chiar un pic facile, care nu pune „probleme".

Însă în fapt, problemele-s o infinitate. Și cer fiecare optica adecvată, efortul de a o descoperi, demn de unul din cei cinci-șase incomparabili „clasici" pe care i-a dat literatura română. Contrar obiceiului nostru, am încheia tot ce s-a spus până aici cu o observație cvasiconfesivă. După ce citești atâtea lucruri complicate cu voie și cu metodă, ajungi din când în când la un fel de saț. Și atunci, — fără să te blazezi neapărat, fără să-ți abați atenția de la posibilele noutăți literare veritabile, oricât de complicate ar fi, — simți nevoia revanșei față de timpul pierdut cu galimatiasurile de ultimă oră. Te întorci, terapeutic, la scriitori de complexitatea neîmpăunată a lui Creangă. Sunt puțini scriitorii de felul lui și, de aceea, crezi că-i cunoști bine, prin frecventare repetată. Dar nu poți să nu bagi de seamă de la o vreme, tot întârziind pe paginile lor, că și rafinamentul în cele literare e o chestiune de frecventare repetată. „Vin vechi, prieteni vechi, cărți vechi", zicea odată Sainte-Beuve, sugerând în acest chip virtuțile clasicismului permanent.

I.L. CARAGIALE

I. CRONOLOGIE

S-a vorbit în mai multe rânduri — și nu fără temei — de o „dinastie teatrală“ a celor din neamul Caragiale. Însă, având în vedere faptul că unul din ascendenți, Costache, apoi nepotul său numit de către cei care-i erau apropiați „nenea Iancu“, precum și doi dintre fiii acestuia, Mateiu și Luca („Luchi“), s-au dedicat scrisului cu rezultatele știute, îndreptățit e să se releve și blazonul de „dinastie literară“ al prodigios înzestratei stirpe. Cât de obscură și oricum, de extracție modestă era obârșia mai îndepărtată a acestei familii, s-a arătat: Luca, tatăl dramaturgului, se născuse în 1812, la Constantinopol, ca fiu al unui anume Ștefan, grec — sau poate dintr-o seminție albaneză stabilită mai de mult în insula Idra din Marea Egee („idriot“). Era bucătar și fusese adus cu ai săi în Valahia de către domnitorul fanariot Caragea. Necunoscându-i-se din vreo sursă certă patronimicul dintâi, e foarte probabil că acela de Caragiali era un apelativ ivit după statornicirea în Țara Românească și semnifica împrejurarea că Ștefan nu era cunoscut în București decât ca „om de-al lui Caragea“. Sigur e că — după cum se exprima Eminescu în *Scrisoarea III* — din câți au venit pe meleagurile noastre spre a cere „pământ și apă“, sfârșind prin a se face „toți o apă ș-un pământ“, destinul celor din neamul Caragiali rămâne superior concludent, în accepția constructivă a termenilor. Nu le-au priit, ca tuturor oamenilor de origine umilă, rânduielile politice din celălalt veac. Însă „pământul și apa“, firea, moravurile celor de seama lor, viețuind după datina muncii și a bunului simț, trebuie să fi avut o parte considerabilă în ivirea dintre acești pribegi asimilați de autohtoni a unuia dintre geniile comice de primă mărime — genii, altminteri, atât de rare în istoria literaturilor, a culturilor.

*

Rămânând familia lui Ștefan în țară și după căderea domniilor fanariote, Luca, întâiul născut, asemeni celorlalți frați — Costache, Iorgu — încercase actoria, dar fără succesul acelora găsindu-și până la urmă un rost ca administrator al Mănăstirii Mărgineni din districtul Prahova (prin 1850). Pe urmă, obligându-l îndeletnicirile de la mănăstire să se familiarizeze cu jurisprudența, practică avocatura — în temeiul unor atestate ori fără — și ajunse printr-un decret al stăpânirii, în 1868, judecător supleant la Tribunalul districtual din Ploiești.

De ce — aceste schimbări de meserie și de reședință? În anii lâncezitoarei sale cariere actoricești, Luca — om meticulos, blând, din fire, dar altminteri, nu lipsit de conștiința meritelor ce-i erau specifice și de un corespunzător simț al demnității — nu se putuse obișnui cu emoțiile scenei și cu acelea, probabil mult mai complicate, pe care le-a pricinuit căsătoria cu „Madam Caliopi“, bine cunoscută actriță și cântăreață. Drept aceea, Luca lăsă și actoria, și pe Caliopi, dar fără a legaliza vreodată despărțenia de aceasta, neiubitor de orice fel de scandaluri cum era. Se făcuse, am văzut, secretar al unei mănăstiri „închinate“ adică de ambianță grecească, familiară lui, putem deduce. Ceva mai înainte, se însoțise — fără cununie, desigur — cu Ecaterina, fiică a negustorului grec Luka Kiriac Karaboa și nepoata lui Mihail Alexovici, tot comerciant grec, înstărit și cu vază, — ambii stabiliți la Brașov și specializați în tranzacțiile dintre Imperiul austro-ungar și cel turcesc. Așa, cu o femeie punând cumpănă în toate, Luca și-a aflat până la urmă pacea domestică râvnită. Trăiau într-o casă de tip țărănesc așezată pe un colnic, între zidul împrejmuitor ca de fortăreață al mănăstirii și întinsele păduri de pe atunci din partea locului. Locuința trebuie să fi fost nu cu mult mai arătoasă decât mizerele așezări ale iobagilor români și ale țiganilor ce robeau la pravoslavnicii călugări, presărate ici-colo și închipuind un cătun căruia pe timpul acela i se spunea Haimanale (Acum, satul se numește „I.L. Caragiale“).

1852-1873. În asemenea ambianță, cu nume — într-un fel, parcă predestinat — de „paria“, s-a născut în zorii zilei de 30 ianuarie 1852 primul copil al lui Luca Caragiali. Era *Ion,* cel menit să râdă în atâtea chipuri de orice nu-i cum trebuie între oameni, fie din pricina năstrușniciilor hazardului (involuntara în românește, să zicem, potriveală cacofonică dintre prenumele și numele matern), fie dorită unor așa-zise canoane care nu doar prin zidul mănăstiresc separau pe groșii egumeni de „haimanalele“ ce le asigurau preasfințitul huzur. Prin 1855, tot în cadrul amintit, pare-se, se năștea cel de al doilea copil al lui Luca, Elena (între ai familiei i s-a zis „Lenci“).

Frații nu se prea apropiau prin fire. Elena era cuminte (atât de cuminte, încât a murit fată bătrână, chibzuită în toate ca și părinții, spre deosebire de Ion, zvăpăiat din cale afară, foarte inventiv în privința șotiilor — ca unchiu-său Iorgu, actorul. Mai e și o altă împrejurare, care își va fi având rostul în explicitarea felului de a fi predispus spre discretă resemnare al Elenei, precum și al comportamentului de timpuriu „contestatar“ al lui Iancu, înclinat spre iuțire ca din senin, maliție, cinism ori năbădăi ca ale „sucitului“ de Cănuță, binecunoscutul erou caragialian din anii maximei cunoașteri de sine. Deși declarați de tatăl lor ca fii legitimi, Ion și Elena trebuie să fi trecut pentru cei ce cunoșteau poziția ambiguă într-ale căsniciei a tatălui lor drept copii naturali; ca mai târziu cu toate că părintele și-a recunoscut în fața legii paternitatea, fiul cel mai mare al lui I.L.

Caragiale, Mateiu. Complexele, resentimentele, nonconformismele lui Mateiu, rezultând din precarul său statut familial, se cunosc. Ale lui Ion Luca — mai puțin. A știut să-și ascundă de curiozități inoportune până târziu — în timpul unui proces de succesiune — împrejurările nașterii, dar e lesne de presupus că el însuși, după ce va fi ajuns să le cunoască, n-a putut să facă abstracție de ele. Așa se explică, poate, unele bizarerii pe care scriitorul le-a acreditat în legătură cu venirea lui pe lume, cu alte împrejurări ale copilăriei și adolescenței, între care felul ori durata studiilor. Lui Vlahuță, spre exemplu, i-ar fi povestit următoarele: „Parcă văd... seara. Frig. Ninge; viscolește. La Ploiești. Acum cincizeci și atâți de ani... O femeie săracă, într-o odaie fără foc, se chinuiește, nemâncată, pe o saltea de paie... Vântul vâjâie afară, nenorocita femeie se zvârcolește înăuntru de dureri grozave... Și toată noaptea o duce așa... De-abia către ziuă se ușurează. Naște un copil fără noroc... Ei bine, copilul ăla sunt eu!...“[1] E (ne încredințează biograful cel mai autorizat, Șerban Cioculescu) o „legendă“ — și totuși... Dacă Luca, spre a nu se pune în cine știe ce situații neplăcute, și-a dus nevasta fără cununie să nască primul copil departe de casa de la Haimanale, în vreun adăpost improvizat din Ploiești? (Îl va fi înregistrat, firește ca fiind născut în locul de domiciliu așa-zicând „permanent“, dar Caragiale, în *Grand Hôtel „Victoria Română“*, precum și prin cele ce subînțelegea cu prilejul altor evocări, socotea Ploieștiul „orașul meu natal“).

Din scrisorile rămase de la Ecaterina Caragiali se poate deduce, în afară de o dragoste puțin obișnuită față de primul ei copil și față de Luca, nu știu ce absconsă umilitate, departe de aplombul frecvent al soțiilor „legiuite“. Citind aceste scrisori printre rânduri, îți vine să te întrebi involuntar: ce păcate mai dinainte o vor fi azvârlit pe această odraslă de cuprinși negustori brașoveni atât de departe de ai săi, într-un climat de viață pe care nesiguranțele nu-l vor părăsi până la urmă? Iată cum începe o scrisoare a Ecaterinei către Luca, aceea din 28 aprilie 1852 (amănuntele date în legătură cu un prunc ce nu împlinise încă trei luni, neverosimile în unele detalii de o anume semnificație naivă în altele, se vor explicând prin psihologia specifică a tinerelor mame): „Neprețuitule Luchi și doritul meu bărbățel, — Scumpa și mângâioasa ta scrisoare cu multă dorință și bucurie o am priimit-o, m-am bucurat de a ta sănătate și de a tutulora. [Se vede că Luca era plecat la cei din familia lui — n.n.]. Pentru Iancuțu nostru drag nu te-ngrija că eu nu-l port mult în piciorușe, numai câte puțin, și îl țin bine, nici nu-l port mereu. El se află voinic împreună cu mama lui, dar dragă, ne-a dăruit Dumnezeu un copilaș blagoslovit; bunătatea lui este nespusă, acum s-a dedat în apă, nu i să aude gurița până îl scald, apoi râde de tot, vesel, din somn când să deșteaptă cu râs și cu gângâituri“[2].

---

[1] Al. Șerban, *Momente.. inedite din viața lui Caragiale, aflate de la d. Al. Vlahuță*, în *Flacăra*, nr. 16, 1912

[2] I.L. Caragiale, *Scrisori și acte*, București, E.P.L., 1963, p. 229

Înțelegem din acestă scrisoare și din altele că Luca era mereu pe drumuri și că, rămasă singură la Haimanale cu un copil de tot mic, Ecaterina se descurca greu.

Altă scrisoare a Ecaterinei, din 1 mai 1852, ne face să deducem că traiul împreună cu Luca începuse prin 1848-1849 și că acesta, mereu lipsind de acasă, o „temea“ pe nevasta fără consfințiri legale, iar răspunsul implica și el o gelozie care se bizuia pe nu știu ce încredințări: „În scrisoarea[...] care am priimit-o, am înțeles niște frasuri prea ciudate, că adică fiind depărtat de mine, să nu te uit, și că să dea Dumnezeu să nu roșesc când vei da față cu mine. Alt nimic nu-ț[i] zic decât păcat că [se] apropie 4 ani că trăim amândoi și încă n-ai cunoscut inima lu[i] Cati[...;] cu asta îmi dai să înțeleg că ești acela care te suptscri[i] credincios, dar nu ești, eu însă scriu cu inimă curată, bine era însă ca[...] să fi lipsit vorbele astea între [noi] acuma, că nu ne șade bine de loc“[1].

Ni se pare că din asemenea pagini respiră gelozia oamenilor ce se iubesc cu adevărat, determinată poate în cazul amândurora de anterioare experiențe sentimentale fără noroc și pe care evidențele de mai târziu au trebuit s-o spulbere. Iar copiii, așa deosebiți la fire cum erau, vor fi ajuns la înțelegerea mai lămurită a toate într-o vreme când trecătoarele neînțelegeri dintre părinți dispăruseră. Ceea ce nu înseamnă că între ei nu se iveau diferende, uneori suficient de grave spre a fi aduse înaintea instanței paterne, cum ne putem da seama dintr-o scrisoare a lui Luca trimisă fiicei sale la 4 iunie 1868: „Scumpa mea fiică! — Am primit epistola ta, m-am bucurat că ești sănătoasă, cărțile cerute le vei avea, îmi pare bine că te păzești de toate, iubește dublu pe mama, că, vezi, eu nu sunt lângă voi. Iubește pe nenea [năzdrăvanul de frate Ion, cu umoarea schimbată în toată clipa — n.n.], el te iubește — și de face câte o nerozie, este felul lui așa, nu este inima lui rea. Te binecuvântez, scumpa mea fiică, și să vă găsesc sănătoși. Al tău tată și cel mai sincer amic, Luca Carageally“[2]. Scrisoarea aceasta laconică e ca un minunat lucru în filigran, care lasă să se străvadă multe: întâi, ca impresie generală, un anume aer de armonie familială care face de prisos vorba multă, înlocuind-o cu scăpărările sugestiilor, ale povețelor mai curând aluzive; pe urmă, caracterizarea pe atât de nemeșteșugită, pe cât de nepremeditată, a firii celor doi frați; în fine, pedagogia patriarhală, dar atât de sănătos gândită a lui Luca, om în stare să se recomande — fiindcă se știa — „cel mai sincer amic“ al copilei de numai unsprezece-doisprezece ani.

Copilăria dintâi a lui „Iancuțu“ s-a desfășurat, prin urmare în locurile — cât se poate de singuratice pe atunci, de care parcă și-ar aminti fără voie în atâtea scrieri târzii — dintre un zid trufaș de mănăstire „închinată“, câteva bordeie de „haimanale“ cărora li se făcuse favoarea de a sluji pentru te miri ce corbilor în sutană, și o pădure imensă, al cărei necunoscut totuși, nu-i va fi iscat o curiozitate egală cu aceea privind relațiile dintre omnipotenții călugări și cei ce la robeau. Iar dacă amintirile declarate ale lui I.L. Caragiale despre asemenea ambianță sunt ca și inexistente, e, poate, din pricină că șederea la Haimanale a fost mai scurtă decât se admite îndeobște. Luca, practicând — după o susținere a lui — avocatura încă de pe când era și administrator la Mărgineni, nu-și va fi scos de cu vreme familia din inconfortul cătunului atât de izolat, aducând-o pe lângă sine, la Ploiești? Vremurile erau instabile și, între altele, umblau vorbe despre soarta mănăstirilor „închinate" cu mult înainte de secularizarea averilor acestora, înfăptuită de Cuza și de Kogălniceanu, după cum se știe, la 1864. Nu va fi fost și acesta un motiv ca Luca să se gândească la o nouă meserie fără a mai aștepta ca secularizarea să devină fapt împlinit? S-a crezut un timp că abia în anul Unirii Principatelor, 1859, Iancu începea să învețe carte la Ploiești după obiceiul de atunci, cu un prealabil stagiu așa-zicând experimental: „mi-am făcut instrucțiunea — mărturisea într-un târziu scriitorul — cu slovă popească, în curtea bisericii Sfântul Gheorghe [din Ploiești — n.n.]; am tocat la biserică și am tras clopotele cu dragoste. Prima slovă care am învățat-o a fost cu dascălul de la biserica Sfântul Gheorghe[1].

---

[1] I.L. Caragiale, op. cit., p 231

[2] I.L. Caragiale, *Scrisori și acte*, ed. cit., p. 232

Pare să se fi întâmplat ca și cu Nică al lui Ștefan a Petrei, prin urmare. Însă, de va fi fost așa, atunci „slova popească" și „trasul clopotelor" le-a deprins copilul cu un an înainte, fiindcă o matricolă descoperită abia în deceniile din urmă arată că în 1859-1860 Ion Luca se afla încris la Școala domnească nr. 1 din Ploiești, în clasa I, și că, în consecință, nu a intrat aici de-a dreptul în clasa a II-a, cum credeau biografii anteriori a ști. De altfel, din mai recenta matricolă rezultă că Iancu a lipsit în 1859-1860 adeseori — și pentru lungi răstimpuri — de la cursuri, iar dacă a terminat cu notări dintre cele mai bune clasa I (nota maximă la „lectură", spre exemplu), înseamnă că într-adevăr învățase „slova" încă din 1858-1859, la biserica Sfîntul Gheorghe, cu un anume dascăl Haralambie[2].

În totul, Caragiale a urmat cursurile celor cinci clase de la Școala domnească, până în 1864, când i s-a eliberat atestatul corespunzător. În primii patru ani, materiile de studiu erau citirea și caligrafia, istoria și geografia Principatelor, aritmetica și așa-numitul „catechism moral", implicând derivarea normelor de comportament din canoanele bisericești. În clasa a V-a, întemeiată între timp, cu scopul de a prefigura învățământul gimnazial care lipsea încă din Ploiești, se introduseră cursuri de limba franceză, germană și greacă. Dascăli, Iancu a avut mai mult dintre cei impuși îmvățământului prin „lanțul slăbiciunilor" politicianiste ori de altă natură. Primul dintre aceștia, Zaharia Antinescu, membru în fel de fel de comitete și comiții ale liberalilor locali, pare să fi fost mai mândru decât de orice de „hymnurile“ pe care le scria cu un mare simț al ocaziilor „solemne“, ca aceea a amenajării „băilor de la Câmpina“ de care — ca și de altele asemenea zice-se — colegii și chiar școlarii se amuzau copios. Alt dascăl de asemenea calibru, cel din clasa a IV-a, Mihail I. Georgescu, era nu numai și director al școlii, dar înainte de toate un infatigabil politician liberal al urbei, despre care putem afla din presa locală (*Vocea Prahovei*, nr. 20, 1875) că se adresa „ D-lor Plouești și Prahoveni“, în excelent stil precațavencian: „Domnilor, — În orașul nostru Plouesci s-a constituit uă Societate Română, numită Societatea «Economia». Peste una sută cetățiani au aderat la statutele acestei Societăți. Uă Societate Română, Domnilor, care are de scop capitalisarea a mici capitaluri, unde fiecare Român poate să găsească bani cu uă dobândă foarte scăzută, iară nu să fie sforțiat a cădea pe mâna străinilor“ etc., etc. Nu poate fi îndoială că așa perora și la clasă, spre minunarea foarte a unui școlar ca Ion Luca, atât de predispus, dar încă nu dedat în amănunțime cu desfătătorul studiu al „politicalelor“. În fine, spre a încheia asemenea spicuiri, să mai amintim că profesorul de germană din clasa a V-a, Constantin Sachelarie, vorbind fârnâit, determina pe drăcosul de Iancu să se ascundă pe după colegi și să acompanieze cu câte un mieunat echivalent curioasa elocuție a dascălului.

---

[1] I.L. Caragiale, *Cuvântări politice*, în *Revista Fundațiilor*, nr. 10, 1939

[2] Cf.V. Mândra, *Elevul Caragiali L. Ioan și profesorii lui*, în *Luceafărul*, nr. 12, 1962; deasemeni, pentru întreaga perioadă; N.I. Simache și V. Munteanu, *Caragiale și Ploieștiul*, în *Flamura Prahovei*, 27 mai 1962

Cu totul altfel s-au petrecut lucrurile în clasa a III-a, când Iancu s-a nimerit să-l aibă institutor pe transilvăneanul Bazil Drăgoșescu, de care încă *Peste 50 de ani*, în 1909, își amintea cu un cutremur afectiv asemănător celui care l-a determinat să scrie necrologul *În Nirvana*. Cât de altminteri decât ceilalți dascăli ai săi i se înfățișa „inimosul Basile Drăgoșescu“, cât de modest și fără beteșuguri din acelea cu care Caragiale a trebuit să se întâlnească mai pe urmă la tot pasul, s-a văzut încă din toamna anului 1861, când la deschiderea noului an școlar, într-o bătrână și încăpătoare „baracă“, a venit să asiste însuși domnitorul Cuza, nimerindu-se în trecere prin Ploiești. Institutorul cu temperament aprins poate cât și al învățăcelului celui mai neobișnuit înzestrat pe care a avut norocul să-l întâlnească vreodată, avea și o minte limpede, egalată de nepilduita lui bunăcuviință, de hărnicia și cunoștințele sale. În așteptarea lui Vodă, „inimosul Basile“ își organizase copiii ostășește, ca un tribun de-al lui Avram Iancu — cetele de moți, întâmpinându-l pe domnitor cu toții în poziție de „drepți“ cu „un întreit ura!“ și cu o alocuțiune a institutorului abia ceva mai extinsă decât legendarele „Gata sunteți? — Gata. — No, haida!“, cu care se zice că a început revoluția românilor transilvani de la 1848. Potrivit „reminiscenței“ caragialiene *După 50 de ani*, imcomparabilul „Basile“ ar fi cuvântat de bun venit după cum urmează: „— Măria ta, Dumnezeu știe numai ce se petrece acuma în sufletul unui biet dascăl ca mine, venit aici din părțile românești de dincolo. Rog pe Dumnezeu să te ție sănătos și voinic pentru fericirea poporului românesc. Mintea, brațele, sângele nostru și al acestor copii sunt de-acuma închinate neamului român, patriei române, domnului român, măriei-tale!“ Și Caragiale, după jumătate de secol de la întâmplare, comenta cu cel mai subtil-elevat umor din câte asemenea ipostaze îi cunoaștem: „La aceste vorbe, toată lumea s-a ridicat în picioare, și vodă asemenea; nimini nu mai putea sta jos — prea se ridicaseră sufletele“[1].

Din felul cum s-a comportat la lecțiile lui Bazil Drăgoșescu și din pioasa amintire ce i-a păstrat „inimosului“ dascăl atâta amar de vreme, înțelegem cât de bun elev putuse fi Caragiale, când avea asemenea mentori. Altceva poate să nedumerească: dacă, potrivit matricolelor de la Școala domnească nr. 1, Caragiale l-a avut institutor pe Bazil Drăgoșescu numai în clasa a III-a, atunci ce interpretare să dăm afirmației de după jumătate de secol cum că nu într-unul singur, ci, „în trei ani m-a-nvățat [Drăgoșescu — n.n.], cu litere străbune, româneasca toată câtă o știu“? Explicația stă în faptul că neobositul „Basile“ organiza cursuri „publice și gratuite“ pentru „concetățenii mei ploieșteni“, doritori să se inițieze cum trebuie în secretele limbii materne, iar școlarul care l-a iubit atâta se vede că a înțeles să tragă foloase din aceasta, în afara obligațiilor prevăzute prin regulamente. Bazil Drăgoșescu scria și versuri în scopuri pur didactice, cursive și implicând potrivite tâlcuri etice, nu funambulești ca acelea ale lui Zaharia Antinescu. Luându-se și în astă privință după dascălul venerat, Caragiale începe și el să ispitească muza poeziei de pe acum, dar își tăinuiește astfel de îndeletnicire până după vârsta de douăzeci de ani. Încolo, am văzut cam ce institutori a avut Caragiale în cursul primar. Poate doar „Musiu“ Picq, dascălul de franceză din clasa a V-a, să-i fi inspirat mai multă tragere de inimă, dacă la această materie a dovedit stăruință în toată perioada școlarității, iar mai târziu, cu diverse prilejuri, s-a dovedit un remarcabil cunoscător, în materie. Oricum va fi fost, inteligența firească — „înspăimântătoare“, cum o va defini târziu de tot Ibrăileanu — l-a ajutat pe Ion Luca să se descurce strălucit de-a lungul primelor cinci clase, indiferent de pregătirea institutorilor. Premiant întâi, în anul când a învățat cu Bazil Drăgoșescu, al treilea, sau primind cel puțin premii cu titlu de încurajare (cărți), în celelalte clase, Iancu își găsea timp și pentru desfătările spontane ale copilăriei, așa cum îl îndemna firea și îi permiteau împrejurările. Locuia în încăpătoarea casă a lui „Hagi Ilie lumânărarul, de la Sf. Gheorghe“, străjuită de „patru salcâmi venerabili“, cu o curte și o grădină imensă, unde putea să se înfrupte discret din „prunele brumării“, din „gutui“ și „perele astea de iarnă“. Când era poftitor de poame mai timpurii, sărea gardul în grădina megieșului, „vestită pentru vișinele ei turcești“, dar și pentru biciul stăpânului „care arde ca focul“ — își amintea mai târziu autorul[2]. Din alte „reminiscențe“, mai aflăm că o plăcere a ceasurilor libere o constituia pentru Iancu hoinăreala pe ulițele pitorești ale Ploieștiului de atunci, urbe plină de hagii, inși ce forfoteau în toate părțile după samsarlâcuri, solemni ipochimeni dintre cei ce de pe atunci i se vor fi

---

[1] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. III, București, E.P.L., 1962, p. 412-413

[2] Cf. *Caut casă...*, în I.L. Caragiale, *Opere*, vol. III, 1962, p. 126

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI
LITERE

învederat a fi „cu moral“ și cu „prințipuri“, după care copilandrul se lua cu irepresibila pornire de a le imita mersul, schimele, vorbirea.

Plăcându-i să-și extindă perioada de iscusit autodidact dincolo de limitele ei verificabile, Caragiale și-a încredințat de mai multe ori prietenii și cunoscuții — în deriziune — că n-a mers la școală mai mult de patru ani. La masa organizată de aderenții lui Take Ionescu după o întrunire politică, a zis că „nu am domnilor, decât patru clase primare pe care pot să le justific“, iar în continuare a motivat lucrurile așa: „Și să vă spun pentru ce nu am decât patru clase primare. Văzând că de-aici încolo se îngroașe lucrurile, mi-am zis: Mai bine la școala lumii, unde nu sunt stabilite examene...“[1] . Știri ivite într-un târziu arată că Luca, doritor să-și facă din primul său copil un titrat, l-a înscris după terminarea clasei a IV-a la pensionul particular al unui anume Pavel Eliade, dar că, înființându-se între timp și a V-a clasă la Școala domnească, cu program cvasi-gimnazial, l-a dat imediat acolo. Între timp, s-a creat și așteptatul gimnaziu. După o selecție prealabilă. Iancu a fost găsit bun să urmeze cursurile celei de-a doua clase, așa încât în iunie 1867 absolvea această școală, în limitele ei inține de patru ani, înainte de a deveni „Liceul Sfinții Petru și Pavel“, care și-a dobândit o notorietate bine meritată cu vremea. Pe atunci însă, în răstimpul primei promoții (din care a făcut parte și Caragiale), profesorii — un Nicolae Crapellianu la matematici, un I. Dimitriu la greacă, dar mai cu seamă titularul catedrei de istorie și geografie, Constantin Iennescu — nu se vor fi deosebit de majoritatea celor de la Școala domnească nr. 1, de vreme ce, liberali din aceia care au pus la cale „republica din Ploiești“, se țineau de politică și de jurnalism lătrător, în stilul eroilor de mai târziu din comediile caragialiene. În pofida unor asemenea magiștri, Caragiale se menținu, totuși, la studii printre fruntași, fiind notat în clasa a III-a, de pildă, cu „zece“ la română și la latină, iar la franceză cu „nouă“, adică la obiecte unde și excepționala lui sensibilitate înnăscută pentru tot ce e rostire îi era de mare ajutor. Abia în clasa a IV-a, rezultatele la învățătură înclină spre mediocritate,iar la conduită primește nota „șase“ poate și din pricina crizei de vârstă, însă, desigur, nu mai puțin datorită unui corp profesoral improvizat.

Nu e limpede ce a făcut Iancu în anul școlar 1867-1868. E verosimilă însă opinia emisă de Șerban Cioculescu, pe baza a ceea ce s-ar putea deduce dintr-un act numai cu puțin ulterior, cum că fostul gimnazist ar fi urmat și cursurile clasei a V-a la vreun liceu din București. În acest răstimp, Luca trebuie să-și fi strămutat întreaga familie în Capitală, fără îndoială că din bine chibzuite motive; suferind de o boală care îl împingea spre un sfârșit prematur (hidropizia), se va fi gândit să-și statornicească din vreme soția și copiii pe lângă cei din familia sa, frații Costache și Iorgu, sora Anastasia, nădăjduind sprijin de la aceștia în caz de nenorocire. Ceea ce, într-un fel, s-a și verificat fără întârziere, fiindcă între 1868 și

---

[1] I.L. Caragiale, *Cuvântări politice*, în *Revista Fundațiilor*, nr. 10, 1939

1870 Iancu frecventează clasa de declamație și mimică de la Conservatorul din București, avându-l profesor pe unchiul său Costache, unul din ctitorii teatrului românesc modern, actor încercat, regizor cu solide cunoștințe în materie, autor de scrieri dramatice relevabile pentru epoca de pionierat într-ale repertoriului original. Se înțelege din toate acestea că Iancu începuse să se pregătească în vederea carierei actoricești, pentru care crezuse a-și descoperi o certă înclinare încă din anii de la Ploiești, când vara, urmărea cu multă delectare în „grădina Lipănescului" reprezentațiile teatrale date de trupa unchiului său Iorgu. Iancu trebuie să fi dovedit — cel puțin în primele timpuri — deosebită tragere de inimă atât la clasă, unde deprindea teoria, cât și la Teatrul Național, unde-i era admisă intrarea gratuită la spectacole, alături de alți colegi socotiți mai înzestrați, și unde urmărirea din sală a reprezentațiilor alterna cu figurația pe scenă, în vederea dobândirii treptate a obișnuințelor de tehnică actoricească. Câte a învățat Caragiale în această „școală" — vorba lui — mai mult „ a lumii" populată de figuri atât de variate, în veșnică agitație, știind ori inventând câte în lună și în soare, căutând veselia cu lumânarea între altele și drept compensație pentru dificultățile meseriei de „histrion", se poate deduce fie și numai din uluitorul mozaic de rememorații adunate sub titlul *Din carnetul unui vechi sufleur*.

Numai că învățătura aceasta, agonisită în vederea meseriei de actor, și-a dezvăluit în nu prea lungă vreme altfel de finalități. Atât părintele său, cât și unchiul Costache, rutinatul profesor de la Conservator, par a-și fi dat seama fără multă întârziere că actor de mare resurse nu avea cum să devină Iancu. Dar și în sufletul acestuia vor fi mijit de pe atunci indeciziile, de vreme ce „citea într-una", iar cei apropiați, remarcând în felul lor această prioritate, formulau niște concluzii ad-hoc prin câte un: „— Îți place să te ocupi cu literatura..."[1]. Deși nenominalizat, cel atent la preferințele lui Iancu nu putea fi decât unchiu-său Iorgu. Or, tocmai de la observația cu preferințele literare ale nepotului său plecând, Iorgu Caragiali i-a mijlocit un eveniment menit să-i încline cumpăna deciziilor, la o vârstă de răspântie în materie de opțiuni. E vorba de cunoașterea lui Mihai Eminescu, pe atunci sufleur în trupa lui Iorgu. După întâlnirea unui institutor ca Bazil Drăgoșescu și cele ce a mărturisit Caragiale că a învățat de la acesta, cunoașterea tânărului poet a echivalat cu asumarea principalei sale vocații, cea scriitoricească.

Om ca Eminescu, atât de umblatul Caragiale n-a mai întâlnit în toată viața lui de după aceea și, din perspectiva pe care o avem astăzi, înțelegem fără dificultate că nici nu avea cum să întâlnească. (De conveniență — și pe Creangă trebuie să-l fi cunoscut cu vreun prilej, dar se vede că a rămas impermeabil la farmecul acestuia, prea în multe privințe înrudit cu al său). Semnificativ pentru toate cele ce am subliniat înainte e faptul că nu despre teatru au vorbit cei doi, în zilele primei lor întâlniri, deși Eminescu își aflase pe atunci un rost practic în lumea actorilor și nu-i displăcea, iar Caragiale părea pe punctul de a începe pregătirea pentru cariera actoricească. „Câtă filosofie n-am depănat împreună [...] cu nepregetul vârstei de șaptesprezе ani“ — exclamă Caragiale, în evocarea din 1889. Sau: „Într-o noapte mă pusese în curentul literaturii germane, de care era încântat. — Dacă-ți place așa de mult poezia, trebuie să și scrii, i-am zis... Am aflat eu că dumneata ai și scris. — Da, am scris. — Atunci — și mie-mi place poezia, deși nu pot scrie — fii bun și arată-mi și mie o poezie de dumneata. Eminescu s-a executat numaidecât“[1]. Caragiale își asigura noua cunoștință, prin urmare, că „nu pot scrie“, dar, probabil datorită și înrâuririi încă nefiltrate a exemplului eminescian, și-a făcut debutul cu versuri.

---

[1] Cf. evocarea-necrolog *În Nirvana*, în *Opere*, IV, 1965, p. 9

Până să-și încerce Caragiale puterile în literatură au trebuit să mai treacă ani — și dintre cei ai primelor mari neprielnicii. Cum trebuințele alor săi desigur crescuseră, odată cu creșterea copiilor și mutarea familiei în București, iar boala i se înrăutățea, Luca și-a retras băiatul din Conservatorul bucureștean, obținându-i printr-o numire din 20 iunie 1870 un post de copist la Tribunalul districtului Prahova. După cum rezultă din schița *Boborul!* (1896), familia întreagă se întorsese iar la Ploiești; poate din pricină că Luca intrase în faza distrugătoare a bolii de care suferea și nu mai ieșea din casă. Ion, nemulțumit de a se pomeni pe neașteptate un „scârța-scârța pe hârtie“, se amestecă, într-acestea, în așa zisul complot, „republican“ al lui Candiano-Popescu, participând la întâile peripeții încins cu sabia unui comisar, care și-o uitase atârnată într-un cui. Abătându-se și pe acasă abia după dejun — povestea Caragiale după ani, — „răposata mama“, cu toate că „era foarte bună“, „mi-a făcut o scenă grozavă — că de ce m-am amestecat cu derbedeii, că doresc s-o fac de râs în mahala, că vreau să grăbesc, poate, sfârșitul lui tata, care era greu bolnav“[2]. Pe urmă, văzând că imberbul „revoluționar“ vrea cu orice preț să se ducă iar în locurile unde se punea la cale viitorul „republicii“ ploieștene, Ecaterina, „femeie de modă veche“ și decisă ca atare, i-a aruncat sabia de „subcomisar“ improvizat nu se știe unde, l-a lăsat fără ghete și pălărie, reușind în felul acesta să-l țină „captiv“ o săptămână, „până s-a potolit primejdia“. Umoristic episod! Însă la o lună și câteva zile de la grotesca zurbă din 8 august 1870, adică la 10 septembrie, Luca a murit. Fiul, care acceptase hotărârea tatălui de a-l face conțopist numai ținând seama de starea sănătății lui, părăsi imediat urâcioasa slujbă, iar superiorii sfârșiră prin a-l destitui cu acte în regulă.

Că asemenea hotărâre nu va fi fost luată fără chibzuințele prealabile de familie din faptul că Ecaterina, cu amândoi copiii, a părăsit curând orașul proaspetelor tradiții republicane, preferând Bucureștiul, unde avea numeroase rude, atât din partea soțului defunct, cât și directe, la care putea afla găzduire și sprijin. Așa, poate tot prin intervenția lui Costache Caragiali, Mihai Pascaly îl lua pentru stagiunea 1871-1872 pe Iancu — precum, mai înainte, pe Eminescu — în calitate de sufleur II și copist de roluri la Teatrul Național, al cărui concesionar era. E posibil ca după încheierea stagiunii Naționalului, Ion Luca să fi însoțit trupa lui Pascaly în turneu prin Moldova, cunoscând cu acest prilej Iașul, oraș care îi va fi plăcut de atunci, unde și-a făcut cu vremea cunoștințe și prietenii trainice. În fond, tânărul, după moartea tatălui său, care nu se știe să fi lăsat mijloace de subzistență familiei, devenise principalul — dacă nu unicul — susținător al acesteia și ca atare, ar fi de presupus că va fi încercat să-și mențină postul de la Teatrul Național, însă lipsesc documentele care să arate limpede până când.

---

[1] Cf. evocarea-necrolog *În Nirvana*, în *Opere*, IV, 1965, p. 10

[2] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 3, 1962, p. 33

1873-1878. Dintr-o mărturisire de la 1909, făcută lui Vlahuță în schimbul de scrisori publicat sub titlul *Politică și literatură*, rezultă mai multe lucruri certe și altele probabile. Întâi, că pe la douăzeci de ani problema care i se punea tânărului Caragiale era de a se decide pentru ce „carieră“ să opteze — „avocatură“ și „politică“ sau „literatură“? — și că, în pofida oricăror inconveniente, mama sa, intuindu-i autentica vocație, dădea a înțelege că ar fi bine să se dedice scrisului. Acesta ar fi faptul cert. În al doilea rând din amintita confesiune ar rezulta că tânărul care se dovedea a „duce bine la tăvăleală“ și-a prelungit cu mult peste cât se bănuie îndeobște profesiunea de sufleur și copist la Teatrul Național, dacă aceasta a ajuns să se suprapună cu aceea de „corector într-o tipografie mare la două ziare“. Cele două gazete în discuție, după câte se cunosc până acum, erau *Alegătorul liber*, publicație liberală opoziționistă — unde, ce-i drept, Caragiale figura între 1875 și 1876 doar ca „girant responsabil“ — și *Unirea democratică*, ziar liberal unde într-adevăr se știe că tânărul a fost „corector“ între 1876 și 1877. Și totuși, dacă I.L. Caragiale nu ar fi menționat anume că era vorba de „ziare“, am putea crede că publicațiile în cauză erau *revistele* la care el și-a făcut și debutul între 1873 și 1875. Primul dintre periodicele în cauză era *Ghimpele*, iar al doilea — *Revista contimporană*. În absența unor dovezi mai lămurite, i s-a atribuit lui Caragiale, ca primă scriere, *Sonet*, apărut în numărul din 6 decembrie 1873 al *Ghimpelui*. Certă rămâne însă paternitatea „poveștii“ în versuri *Șarla și ciobanii*, semnată cu inițialele „I.L.C.“ și publicată în *Ghimpele* din 16 decembrie 1873. Abia spre douăzeci și doi de ani se hotărâse, prin urmare, să publice acela care începuse să scrie pentru sine cu vreun deceniu înainte. Iar debutul acesta era unul *de tatonare*, judecând după faptul că junele autor a căutat o vreme să-și mențină anonimatul, ori să semneze cu inițiale și mai curând cu pseudonime de tipul „Palicar“, „Car.“, altele. Singura producție de acest fel care a apărut (poate fără voia autorului) cu semnătura I. Luca Caragiale (nu „Caragiali“, cum li se pronunța numele și iscăleau tatăl scriitorului, unchii (Costache și Iorgu) e un pletorico-suferitor poem, *Versuri*, apărut, la 1 octombrie 1874 în *Revista contimporană*. Celelalte versificațiuni de început — *Unui amic înecat în datorii*, *Unui poetastru*, *Sonet — Unui cavaler de industrie*, *Elegie*, *Sonet — Contimporanilor mei* ș.a. — apar fără semnătură, cu inițiale, abreviaturi ori cu trucări ale numelui. Semn, mai mult ca probabil, că începătorul intuia că nu putea să-și revendice cu ele vreun „nume" literar distinct. Fapt elocvent pentru scrupulozitatea artistică a debutantului e că nici scrierile prozastice în manieră ironică ori marcat satirică, prefigurând cât se poate de limpede autentica-i vocație, acesta nu și le semna decât tot cu abreviatura „Car". „Prima dintre acestea e spirituala *Voiți cronică literară?...*, apărută în numărul din 26 mai 1874 al *Ghimpelui* și urmată de altele, nu mai puțin sprintene (*Cronica literară*, *Istoria unei epigrafe*, *Cronica sentimentale*, *Cronica*, *Una-alta*), până în 1876.

Întreruperea colaborării la *Ghimpele* și *Revista contimporană* s-a datorit, fără îndoială, și ambianței de un gust literar problematic din respectivele redacții, dar și suprapunerii de îndeletniciri ce mergea complicându-se, la tânărul ce cu atâta vrednicie își asumase rolul de sprijinitor al mamei și al surorii sale. Cât a fost „girant responsabil" al *Alergătorului liber* semnătura lui Caragiale sau vreun alt semn de colaborare nemijlocită la această gazetă n-au fost identificate. În schimb, în *Unirea democratică* (1876-1877) e probabil să fi publicat scurte compuneri zeflemiste la o rubrică numită *Felurimi* și redactată fără îndoială de mai mulți. Importantă îndeosebi într-altă privință a fost trecerea lui Caragiale pe la cele două ziare ce pregăteau răsturnarea guvernului conservator; era într-o ambianță de care și-a amintit cu o ironică melancolie după ani: „O jale mă cuprinde astăzi când mi-amintesc de frumoasele momente ale eroicei opoziții liberale, al cărei am fost unul dintre cei mai fervenți spectatori! Acolo am cules cele mai bune inspirațiuni pentru operele mele patriotice, aceste opere menite să ajungă peste puțin uitate cu desăvârșire, devenind neînțelese, grație părăsirii școlii clasice a liberalismului. Acolo am făcut cunoștința iubiților mei eroi, pe cari am căutat, cu modestele mele mijloace artistice, să-i păstrez pentru posteritate" [1]. Fervent „spectator", iar nu actor în campania liberală care a dus la răsturnarea conservatorilor de la putere, Caragiale se dovedea, așadar, suficient de prevenit de pe atunci asupra comediei în care erau implicate cele două partide așa-zise „istorice" spre a nu adera nici la acțiunile organelor de publicitate ale acestora în alt chip decât din perspectiva literatorului, a observatorului de tipuri și moravuri. Poate spre a prinde și mai mare distanță față de bâlciul politicianist, în această perioadă încearcă pentru întâia dată începătorul ce se pregătea meticulos pentru marile-i opere — dar fără noroc, precum în atâtea rânduri mai târziu — să afle modalitatea de a lucra independent. În 1877, prin mai și iunie, scotea o publicație umoristică, numită *Claponul*, redactată numai de el, deși într-o *Profesie de credință*, nesemnată, își anunța în deriziune cititorii că în redacție lucrează treizeci și nouă de oameni, iar tirajul minusculei reviste ar fi atins cifra de 33.333 de exemplare. Lipsit de fonduri, Caragiale n-a putut edita mai mult de două luni această publicație scânteind de vervă. Perseverând, în decembrie 1877 alcătuia *Calendarul Claponului*, unde, alături de compuneri inedite ca *Smotocea și Cotocea* (retipărită ulterior sub mai cunoscutul titlu *Lache și Mache)*, Caragiale își propunea desigur să nu lase a cădea în totala uitare un număr de spirituale „gogoși“ din *Claponul*, reeditându-le: *Leonică Ciupicescu* (publicată și mai târziu cu titlul *Broaște... destule)*, apoi *[Respectul datorit autorității]*, *[Cură la apele de la Văcărești]*, dar mai cu seamă *[Cetățeanul Ghiță Calup]*, această în atâtea feluri semnificativă anticipație embrionară a comediei *O noapte furtunoasă*. Între timp, în ultima săptămână din august 1877, Caragiale se potrivi sugestiei lui Frédéric Damé, un cunoscut scripturist de toate cele, cum că pot iniția ceva ce le-ar face „norocul la amândoi“, și înființară în tovărășie *Națiunea română*, ziar „independinte“, consacrat în primul rând informării cititorilor asupra mersului operațiilor de după asedierea Plevnei. De ne-am lua după o „reminiscență“ vădit șarjată, tirajul gazetei creștea de la o zi la alta, iar cei doi co-directori jubilau. Ispirația proastă a avut-o tot „neastâmpăratul“ (îi zicea pe atunci Eminescu) de Damé. El propuse trimiterea unui „corespondent special“ mai aproape de teatrul operațiunilor, iar acesta, după o noapte de chef monstru cu ofițerii trupelor aliate, dădu o depeșă cifrată cu știrea căderei Plevnei, — numai că fantezistă, anticipând cu o lună faptul împlinit. Ediția specială din 31 august 1877, cu știrea nemaipomenitului eveniment, a stârnit — ca, odinioară „republica“ din Ploiești — momente de mare senzație printre bucureșteni, dar scurtă vreme după aceea și pornirea mulțimilor de a-i linșa pe mistificatori, care au scăpat cu fuga[1].

---

[1] Cf. art. *Decadență*, în *Epoca*, 1897

Începuseră *expedientele* printre care Caragiale va naviga de acum înainte o viață întreagă, cu nu știu ce voluptate „cinică“! Grijile subzistenței proprii, precum și cele de susținător al mamei și surorii sale nu-i dădeau răgaz. Păstrându-și, se vede, legăturile cu oamenii influenți de la Teatrul Național, tânărul cu venituri nesigure obținu să traducă în vederea unei reprezentații cât mai apropiate — pentru excepțională sumă, pe atunci, de șase sute de lei — tragedia în versuri *Roma învinsă* de Alexandre Parodi. Era o piesă mediocră, pe care (ca în cazul lui Eminescu, înnobilator în felul știut al unor obscure compoziții din Gajetano Cerri, Gottfried Keller ș.a.), Caragiale a transpus-o în versuri de neașteptată dignitate, asigurându-i un succes corespunzător la premiera din mai 1878. Fie și relativ târziu, la douăzeci și șase ani (nu la patruzeci și șapte, ca în cazul lui Arghezi), vrednicia literară i-a fost recunoscută lui Caragiale după reprezentarea *Romei pierdute* chiar de către junimiști din cale afară de năzuroși ca Titu Maiorescu. Ceea ce nu știau — probabil nu avuseseră timp să afle — monitori de opinie literară ca Maiorescu, alții, e mai mult decât probabil că a intuit, cu infailibilul lui dar al „vânătorii de oameni“ (aleși!) Eminescu, încă dinspre sfârșitul lui octombrie 1877, când, venit redactor la *Timpul*, se va fi întâlnit cu cel ce ținuse să-l cunoască exact cu un deceniu în urmă. Marele poet, natură vrăjitoresc-“catalitică“ în raport cu spiritele ce-i erau congenere — cunoașterea lui Slavici, a lui Creangă, învederase asta cu prisosință —, va fi biruit repede reticențele în materie de concludentă afirmare scriitoricească a unui geniu înzestrat cu o atât de înspăimântătoare luciditate inhibantă ca acela al lui Caragiale. Încă dinspre sfârșitul lui 1877, de când — cu materia semnalată anterior — a scos *Calendarul Claponului*, începuse a se simți la Caragiale o îndârjire în a-și da măsura însușirilor într-un chip pe care nu i-l cunoscuse nimeni înainte. Nu numai acribia superior artistică pe care o pusese în traducerea *Romei învinse*, dar și neîndurarea de meșter rutinat cu care — în numerele din decembrie 1877 — ianuarie 1878 ale *României libere* — judecase repertoriul original, regia, jocul actorilor, receptivitatea publicului, în suita foiletonistică numită *Cercetare critică asupra teatrului românesc*, arată că geniul doar aparent „neprecoce“ al lui Caragiale nu mai asculta de *rezerva* ce-și impusese înainte cu atâta strășnicie. La prima vedere, Ion Luca făcea și acum de toate câte se pricepea, pentru sine și pentru întreținerea familiei; de nevoie, în vara și în primele luni de toamnă ale anului 1878 făcea iarăși traduceri pentru Teatrul Național (sau le îmbunătățea pe ale altora): *Hatmanul* de Paul Déroulède, *Une camaraderie* de Scribe, corijarea piesei *Junețea lui Mirabeau* de M. Aylic-Langlé, pe care, anterior, o tălmăcise prea pedestru actorul Ion Panu. Nimeni însă, afară de — putem să deducem din multe — Eminescu, nu știa că în climatul lăuntric de „must care fierbe“ al anilor 1877—1878 se ivise și prima capodoperă a celui ce a fost calificat cu mult spirit (evident, binevoitor) de către cineva drept „brânză bună în burduf de câine“.

---

[1] Cf. „Națiunea română“, în I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 3, 1962, p. 385-388

1879-1889. Nimeni n-a observat — sau n-a ținut să remarce în felul ce se cuvenea — o „reminiscență“ vădit polemică a lui Caragiale, *Exces de onoare*, publicată în numărul din 20 februarie 1897 al ziarului *Epoca*. Aici scriitorul arăta cum, în prefața primului volum de *Discursuri parlamentare* ale lui Titu Maiorescu, se pomenise „după un etc.“, trecut în coada celei de a doua generații junimiste: „Ce-o fi căutând numele meu aci, atâta nu-nțeleg[...] Eu știu că am fost din întâmplare odinioară la o întrunire literară a «Junimii» în casa onor. d. Titu Maiorescu la București, într-o seară din toamna anului 1877... Erau acolo o sumă de ilustrațiuni literare și politice; dar e așa mult de atunci, încât nu mi le mai aduc aminte pe nume. Și iată cum s-a întâmplat să merg: eram prietin cu Eminescu de mult: întâlnindu-ne, mi-a propus să-l însoțesc la o adunare literară, am primit bucuros, fără să presimț ce avea să mi se-ntâmple. A fost o perfidie din partea amicului meu să mă atragă acolo: toată noaptea, căci s-a cinat după serata literară, s-a râs cu o vervă nespusă pe socoteala mea, care fusesem denunțat de Eminescu ca un vechi brav al republicei de la Ploiești. Dar mai la urmă nu-mi pasă: am petrecut așa în «Junimea», în vremea ei de prosperitate curat morală, încât pentru a uita petrecerea aceea ar trebui să fiu nu un ingrat, ci un om absolut lipsit de spirit“. În continuare, subliniind din nou că atunci „sunt[...] douăzeci de ani“ și că „petrecerea aceea, memorabilă“ avusese loc „în toamna anului 1877“, Caragiale, iritat de piezișa malițiozitate a lui Maiorescu, răspundea în aceeași manieră, casant: „Însă pentru una sau două vizite făcute «Junimii», vizite întâmplătoare, cari nu leagă la ceva pe cel ce le face și mai ales pe cel ce le primește, crez că onor. d. Maiorescu îmi acordă o onoare prea exagerată trecându-mă și pe mine după atâtea figuri remarcabile ale unui cerc literar. Este o limită de la care, pentru un spirit cât de mediocru, onorurile nu mai sunt acceptabile. Numele cuiva, fie acel nume mare, potrivit, mic sau absolut nul, pus unde i se cuvine, înțeleg; dar să-l trântești așa, unde nu se potrivește, de ce? doar pentru că tocmai nu se potrivește“. După care i-o întoarce lui Maiorescu așa: „Închipuiți-vă că într-o lucrare a mea, după ce-aș enumera pe cei cu care am avut în clin și în mânecă odinioară, aș pune o notă jos cam așa: «Am mai petrecut pe urmă cu dd.A..., B..., C.... Mai târziu apoi am mai petrecut cu dd. Niță, Stoica, Agop, Maiorescu». Mi se pare că nu s-ar potrivi de loc — căci[...] n-am petrecut cu d-sa tocmai la sfârșit, am petrecut foarte de mult, cu mult înainte de a mă gândi că am să petrec o dată și cu Niță, Stoica și Agop“. Peste trei zile de la publicarea acestei „reminiscențe“, adică la 23 februarie 1897, cineva care semna chiar „Agop“ făcea să apară în *Era nouă* din Iași o întâmpinare, sub titlul *Exces de ironie*, unde îl lua la vale pe marele „genus irritabile“ în chipul următor: „Nu-i necăjit d-l Caragiale fiindcă d-l Maiorescu i-a trecut numele la coada catastifului junimist, precum are aerul de a o spune d-sa. În realitate, supărarea sa vine de acolo că de la 1887 și până acum a pierdut 20 de ani din viață fără nici un rost [în *Exces de onoare*, luat de vârtejul polemicii, Caragiale calificase drept «pierduți» cei douăzeci de ani cât frecventase «Junimea» — n.n.]; supărat pe sine însuși că a simțit în acel răstimp mulțumirea sufletească de a fi îndeplinit în mod conștiincios și sincer un rol remarcabil în mijlocul acelei societăți“. În numărul din 26 februarie 1897 al ziarului *Epoca*, I.L. Caragiale răspundea prin nota polemică *Exces de zel*, unde, după zeflemelile de circumstanță, sublinia mai apăsat pricina supărării „fiindcă aceștia veniți mai târziu [în «Junimea» — n.n.] n-au venit toți grămadă [...], ci au venit unul câte unul, ar însemna, după notița onor. d. Maiorescu, că eu am venit cel din urmă. Ei! asta nu e adevărat“[1].

N-am fi insistat în legătură cu acest incident polemic, dacă el n-ar clarifica mai bine data intrării lui Caragiale în „Junimea“ — 1877 — și dacă n-ar ilustra cu probe cine și când anume l-a adus în ilustra societate literară: Eminescu, dar nu în prima jumătate a anului 1878, cum se putea crede dintr-o notă inclusă în *Jurnalul* maiorescian ci în noiembrie 1877, adică după ce poetul apucase să se instaleze în București și să înceapă a lucra la *Timpul*. Se confirmă astfel definitiv că Maiorescu n-a „descoperit“ pe nici unul dintre cei mai de seamă scriitori ce au făcut cinste „Junimii“, dar le-a *ratificat* în chipul știut lucrările publicate în

---

[1] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 4, 1965, p. 282-283, 285, 587-588

Convorbiri literare, ceea ce nu e de loc lipsit de însemnătate. Tot atât de incontestabil va rămâne de acum înainte faptul că fără acțiunea lui Eminescu de a le distinge de cu vreme mărimea virtuală și de a-i aduce la „Junimea" în — vorba lui Caragiale — epoca ei „de prosperitate curat morală" pe ceilalți trei „mari" (Slavici, Creangă, Caragiale), ilustra societate literară n-ar fi depășit prin plenitudinea înfăptuirilor sale asociații emule ca „Literatorul" lui Macedonski sau cercul de la „Contemporanul" al lui Nădejde și Gherea. Prin mărturisirea lui Caragiale numită *Exces de onoare* se confirmă și ceea ce a spus limpede Slavici, și ceea ce a lăsat cu diverse prilejuri să se subînțeleagă Creangă, cum că la „Junimea" cei mai de seamă scriitori ai epocii au fost *publicați,* adică luați în seamă pentru meritele lor literare, dar li s-a dat la tot pasul prilejul să-și simtă inferioritatea socială, asimilați fiind cu consecvență „caracudiștilor" de toată mâna. Așa se explică faptul că Eminescu a fost în două rânduri pe punctul de a o rupe cu „Junimea" (în 1876-1878 și în primăvara lui 1883, când cu încercarea de a demisiona de la *Timpul);* că Ion Creangă îi da de înțeles lui Iacob Negruzzi — într-o scrisoare din 1885 — că nu mai simte îndemn să scrie pentru *Convorbiri literare;* că Slavici, mai diplomaticește, trece munții în 1884 și întemeiază *Tribuna*, nerupând pe față legăturile cu „Junimea", dar slăbindu-le într-ascuns;că, în fine Caragiale, după moartea lui Eminescu, adică din 1889, începe o acțiune care va face ca în 1892 ruptura cu „Junimea" să devină fapt împlinit și de notoritate publică. De altminteri, însuși Maiorescu, în evocarea *Leon C. Negruzzi și „Junimea"* din 1890 recunoștea că *«Junimea»* din Iași a fost — și acum putem vorbi de ea ca de un lucru trecut — o adunare privată de iubitori ai literaturii și ai științei"[1] etc. Prin urmare, „lucru trecut"! Dar „Junimea" bucureșteană? Ea, tot pe atunci, devenise aproape exclusiv un „club" de — să reamintim expresia lui Caragiale, dar adaptându-i înțelesul împrejurărilor — „prosperitate" nu „curat morală", ci *politică,* menită a sălta pe treptele ierarhiei sociale tinerii universitari, viitori diplomați și parlamentari, care se bizuiau pe avere și fructuoase relații sociale, nu exclusiv pe înzestrarea lor literară, precum Caragiale ori Slavici. Încât, nu e vorba — cum cred unii, auzind de asemenea precizări — de a nega ce a făcut „Junimea" pentru clasicii noștri cei mai de seamă, ci de a pune mai în lumina istoriei *ceea ce n-a făcut*. Obiectivitatea o impune.

Limpede-i, după cele dinainte, că I.L. Caragiale n-ar fi putut să înceapă a lucra la *Timpul* din februarie 1878 (alături de Eminescu și de Slavici), dacă mai dinainte n-ar fi frecventat „Junimea" bucureșteană și nu ar fi obținut astfel încuviințarea unui monitor al acestei gazete conservatoare -junimiste ca Maiorescu. Nici succesul de la premieră al *Romei învinse* nu ar fi fost înregistrat binevoitor de Maiorescu și de alți fruntași ai „Junimii" bucureștene, dacă I.L. Caragiale n-ar fi fost considerat mai dinainte un aderent în care puteau învesti oarecari speranțe. Și nici Maiorescu nu ar fi notat în *Jurnalul* său din 26 mai 1878 prezența lui Caragiale la adunările „Junimii" bucureștene, dacă nu i s-ar fi părut că succesul din 21 mai 1878 al traducerii din Al. Parodi, prin reprezentația de la Teatrul Național, n-ar fi îndreptățit asemenea mențiune expresă. Însă, dincolo de asemenea lucruri *datate*, covârșitor începe să devină altceva. În „Junimea", dar mai cu seamă în „academia" de înfierbântate, interminabile dezbateri și studii de la *Timpul*, alcătuită de Eminescu, Slavici și Caragiale — despre care acum se știe suficient, spre a mai insista — ghimpele între toate fecund al emulației trebuie să fi grăbit aproape năprasnic ieșirea în plină lumină a geniului caragialian. La „Junimea", autorul atât de promițătoarelor, de spiritualelor „cronici fanteziste" sau „sentimentale" din *Ghimpele*, al „gogoșilor" din *Claponul* și *Calendarul Claponului* (care prefigurau, numai că în chip de „bagatele" substanța marii sale arte), nu putuse să nu bage de seamă considerația „literară" de care se bucurau Eminescu și Slavici, după cum nu se va fi împiedecat să reflecteze până în detalii asupra motivelor acestei prețuiri. Ei — Eminescu, Slavici — fără să fi început a se bucura de o notorietate mai largă, erau apreciați pentru scrierile lor „neimprovizate", de anvergură a semnificațiilor, de mare stil, acestea fiind receptate ca atare la lectura în cenaclu și publicate în *Convorbiri literare*. Cum să nu se fi ivit în sufletul lui Caragiale, ca, dintotdeauna, în forul intim al celor aleși, invariabila exclamație „Anch'io sono pittore"?! Așa, pornind de la eboșa din *[Cetățeanul Ghiță Calup]*, de la cele ce observase când cu „republica de la Ploiești", la adunările celor din malițios numita „școală clasică liberală", Caragiale concepu, elaboră, finisă în bună parte, nu chiar în totul (la început avusese mai mare întindere) prima sa capodoperă, comedia *O noapte furtunoasă sau Numărul 9*. Luat de Maiorescu pe propria-i cheltuială, împreună cu Eminescu și Slavici, la cea de a XV-a aniversare a „Junimii" ieșene, Caragiale citi înainte de tradiționalul banchet piesa care trebuie să le fi inspirat numeroșilor auditori reflecția echivalentă cu ceea ce-i zisese Iacob Negruzzi lui Maiorescu, atunci când alergase la el cu poemul *Venere și Madonă*. După un mare poet liric și doi mari poeți epici „Junimea" dase și de cel mai mare poet dramatic din câți s-au ivit până acum în spațiul literar românesc.

---

[1] T. Maiorescu, *Critice*, vol. II, 1967, p. 357

Raritatea scriitorilor comici de întâia mărime ar fi greu de explicat prin cauze mai largi, naturale, de nu vrem să ajungem la pure speculații. Dar o cauzalitate umană, vizând nu atât ivirea, cât libera afirmare a unor asemenea scriitori, parcă ar fi de întrezărit și aproximat: „simțul comun", care e cvasiechivalent cu lipsa de umor. Dacă „simțul comun" implică foarte mult din ceea ce se cheamă „conformism", atunci e de înțeles cum *râsul* — poate cea mai inconformistă însușire umană — supără pe destui cât și „adevărul" rostit cu toată franchețea. Caragiale n-a întârziat a deveni o exemplificare întru totul elocventă a anterioarelor constatări. Reprezentată de către Teatrul Național din București la 18 ianuarie 1879, piesa pare să fi fost primită cu superioară delectare de către oamenii de spirit, dar și cu grozava iritare a celor ce reprezentau omologi ai personajelor. Autorul ar fi fost molestat la ieșirea de la spectacol, dacă nu i-ar fi luat apărarea câțiva ofițeri tineri. Adevărat sau născocit, incidentul e „ben trovato“ dacă un om de cultura și gustul lui Ion Ghica, pe atunci director al Naționalului bucureștean, consimți să asculte de sugestiile „onorabililor“ din public și dintr-o parte a presei așa-zicând „de specialitate“, operând la a doua reprezentație tăieturi în textul comediei fără știrea autorului. După un schimb de vorbe tari cu tânărul autor și un protest scris al acestuia, piesa a fost scoasă din repertoriu. Spinos debut de carieră dramaturgică! I.L. Caragiale rămase cu ceea ce s-ar chema consacrarea în cerc intim, adică a „junimiștilor“ și cu un marcat început de simpatie din partea lui Maiorescu. Acesta dăduse o masă în cinstea autorului, după premiera strălucitei piese, îi căuta societatea cât și pe a lui Eminescu, iar în primăvară, asumându-și cheltuielile, îl luă cu sine la Viena.

Nu se verifică, așadar (de unde și mefiența exegeților, globală, față de cele specificate în evocarea *Exces de onoare)*, cum că I.L. Caragiale ar fi fost „în treacăt“ pe la Maiorescu, unde se țineau de obicei și ședințele „Junimii“ bucureștene. Dimpotrivă, climatul ce i se asigurase în casa lui Maiorescu și printre ceilalți junimiști era în primele timpuri din cale afară de prevenitor. Numai atitudinea ostilă pe care tânărul dramaturg o adoptă constant față de Alecsandri, când se întâmpla ca și acesta să fie prezent la întrunirile „Junimii“ a marcat un început de iritație din partea criticului, iar Caragiale înțelegea să răspundă în chip cvasi-similar, „plebeian“ „cinic“ determinând astfel pe nesimțite modificarea raporturilor până — după ani — la ruptura iremediabilă. Inițial, în atmosfera de considerație și încurajare de la „Junimea“, Caragiale răspundea printr-o încordare a forțelor sale creatoare a căror constanță nu s-a observat în aceeași măsură mai târziu, ocazionându-le răuvoitorilor să-l învinuiască aproape periodic de „lene“. În numerele din octombrie și noiembrie 1879, *Convorbiri literare,* publicau *O noapte furtunoasă sau Numărul 9. Comedie în patru tablouri*. A urmat foarte curând lectura, tot în casa lui Maiorescu a celei de a doua piese comice a lui Caragiale, publicată în numărul din 1 februarie 1880 al *Convorbirilor literare* sub titlul *Conul Leonida față cu Reacțiunea. Farsă într-un tablou.* Între timp, permanent grijuliu în legătură cu întreținerea mamei și a surorii sale, Caragiale, străin de altminteri și de totala uitare de sine a lui Eminescu, începu să resimtă ca de nesuportat mizera, intermitenta salarizare a redactorilor de la *Timpul*. La mijloc mai era și altceva. Dacă primele sale două comedii puteau să dea junimiștilor iluzia unei afilieri la politica lor culturală și chiar la cea propriu-zis militantă, — luciditatea dobândită mai dinainte și refuzul de a opta fără rezerve pentru ideologia vreunuia dintre partidele „rotativei“ guvernamentale l-au determinat pe Caragiale să nu-și angajeze pana la *Timpul* decât în inițiative considerate de a doua mână (notițe culturale, cronici teatrale, articolașe care hărțuiau de predilecție „persoanele“ — nu „pricipiile“

beligeranților politici). Oroarea față de „teorie“ afișată de pe acum de către Caragiale, vădea nu vreo carență a însușirilor trebuincioase într-astă privință, ci pe de o parte, lacunele specializării în chestiuni pe care „cursurile“ lui Eminescu le-au micșorat numai în relativă măsură, iar pe de altă parte — o atitudine funciară de *anti-ideolog* față de convingerile de orice fel „canonizate“ pe atunci. *Anti-ideolog* lucid cât și Caragiale (în sensul nesupușeniei față de doctrina conservatoare), Eminescu beneficia de o perspectivă din care liberalii și conservatorii constituiți în cluburi politice abia de se zăreau ca niște liliputani. Așa știa să nu se lase „folosit“ de *Timpul* și de patronii lui, ci să se „folosească“ el de gazetă spre a da expresie prin intermediul acesteia gândirii sale, menită a trăi — în cea mai mare parte — cât și poporul român. Caragiale, nesimțindu-se pentru moment în stare de asemenea mod (a trebuit să mai treacă ani până la *1907 — Din primăvară până în toamnă),* s-a mulțumit o vreme să-l asigure pe Eminescu că „baraca e șubredă“, stârnindu-i acestuia mâhniri, decepția de a nu fi înțeles până și de o minte atât de acută. Astfel fiind, Caragiale se trezi încet-încet în situația paradoxală de a începe a-i nemulțumi și pe capii politici ai „Junimii“, care altceva așteptaseră când i-au acceptat intrarea în redacția *Timpului,* dar și pe Eminescu, care i-ar fi voit activitatea la ziar desfășurându-se la o altitudine ca aceea din primele două comedii. Iar marele satiric, înțelegând la vreme că lucrurile nu mai pot merge așa, părăsi redacția ziarului conservator în prima lună de vară a anului 1881.

După o perioadă de tribulații financiare, poligraful V.A. Urechia, pe atunci ministru al Învățământului și Cultelor, îl numi pe Caragiale — la mijlocul lui octombrie 1881 — revizor școlar al județelor Neamț și Suceava. Numirea nu o putea face decât reprezentantul autorizat al partidului aflat la putere, adică al liberalilor. Însă după ce criterii, când Caragiale nu se număra printre militanții nici uneia dintre formațiile politice ale zilei, integrat fiind totuși în „Junimea“ literară, iar prin reprezentarea comediei *O noapte furtunoasă* bruscând opiniile liberale în chipul știut? Pe de altă parte, cum, dacă nu cu anume nedumeriri și resentimente difuze, puteau să considere fruntașii „Junimii“ asemenea numire, care implica bănuiala unor obligații ad-hoc față de guvernamentali? Și, pe urmă, apelul la potentații administrației liberale putea nu să iște bănuiala unui gest de vindictă față de junimiști? S-au emis presupuneri și s-au pus în circulație legende menite a da răspuns la întrebările pe care le-am sugerat, însă din toate acestea nimic n-a rămas sub semnul certitudinii. Plauzibil e că numirea ca revizor a reprezentat un gest de bunăvoință strict personală din partea lui V.A. Urechia, care îl cunoscuse pe Caragiale încă de pe când acesta a colaborat la *Revista contimporană* și i-a acordat după aceea o prețuire în creștere. E probabil că la mijloc era și o încercare de a scoate asemenea redutabil comic din orbita „Junimii“, dacă nu chiar de a-l atrage în rândurile militanților politici liberali. Ceea ce, după cum au arătat evenimentele din anii următori, nu se întâmplă. Că o pânză abia perceptibilă de resentimente începea să se interpună între Caragiale și anumiți junimiști, numai că determinată îndeosebi de susceptibilități pur omenești, e limpede. Acum survine incidentul trecătoarei legături dintre Caragiale și Veronica Micle, menit să-l mânie atâta pe Eminescu, iar pe Maiorescu să-l determine a interveni nu în sensul potolirii animozităților, ci dimpotrivă. Caragiale sfârși prin a cere Ministerului Învățământului — și i s-a admis — transferul ca revizor pentru județele Argeș și Vâlcea. Spre deosebire de perioada de la Neamț-Suceava, unde misiunea lui oficială n-a lăsat urme mai notabile decât acelea ale referatelor și adreselor curente, anchetelor determinate de urâtul obicei al denunțurilor anonime și al altor asemenea, în noua lui circumscripție revizorală Caragiale a dovedit mai mult zel. Fusese mutat aici către sfârșitul lui februarie 1882 și au rămas picante amintiri despre inspecțiile sale inopinate, unde băga de seamă cele mai adeseori că institutorii și elevii își vedeau, fiecare, de ale lor, nu de învățătură. Revizorul înregistra toate acestea, pedepsea pe indolenți doar cu câte o „coroziva“ potrivită împrejurării și își vedea de drum lăsând impresia că își făcea datoria numai de formă și că nici nu se pricepe într-ale învățământului. E, însă, ceea ce nu s-a confirmat de fel la Râmnicu-Vâlcea, când organizând tradiționalele consfătuiri ale dăscălimii în preajma începerii unui nou an școlar, Caragiale ținu el însuși două remarcabile lecții demonstrative, de limba română și de aritmetică, risipind impresia că ar fi fost vreun „miluit“ politic oarecare. Și totuși, abia când râvna îi era mai în creștere, a fost pus în diponibilitate prin noiembrie 1882. Pricinile? Vreun ipochimen din clientela politică liberală va fi avut protectori suficient de influenți spre a-i lua locul. La mijloc poate să fi fost și dorința scriitorului de a o scurta cu revizoratul, după ce observase că, exceptând cunoașterea de noi oameni și locuri, asemenea ocupație era în împrejurările de atunci curată pierdere de vreme; ba și daune îi aducea, de vreme ce cheltuia peste salar cu drumurile prin circumscripție, iar oficialitățile nu înțelegeau să răspundă decât cu iritare la cererile lui de a fi desbăgubit.

Urmă alt răstimp de expediente, de sub povara căruia au încercat să-l scoată pe Caragiale, provizoriu, junimiștii ieșeni. La 17 februarie 1883, împins probabil de penurie, dramaturgul făcea să i se reprezinte la Teatrul Național din București nesemnificativa comedie *Soacră-mea Fifina*. Drepturile de autor încasate după spectacol erau întrucâtva proporționale cu valoarea piesei: 23,60 lei. În asemenea împrejurări, strâmtorat, Caragiale nutri pentru întâia dată, se pare, intenția de a lucra într-un domeniu unde era conștient că se pricepe mai bine decât oriunde, gândindu-se desigur și la remunerația „după buget“ — dar și după calitățile sale — corespunzătoare. E probabil că voia să devină director de teatru și cu asemenea gânduri se repezi la Iași. Acolo însă, Iacob Negruzzi, președinte de Comitet al Teatrului Național local, izbuti să-l numească la 23 februarie 1883 abia director de scenă, ceea ce rutinatul om de breaslă nu acceptă. De nevoie, zăbovind printre moldavi, dramaturgul primi să elaboreze împreună cu directorul *Convorbirilor...*

textul unei comedii concepută cam în felul celor de la „Iunion“, *Hatmanul Baltag* (după o nuvelă a lui Nicolae Gane, având și o parte muzicală de care urma să se ocupe compozitorul Eduard Caudella). O asemenea improvizațiune, în care proza lui Caragiale trebuia să alterneze cu versurile lui Negruzzi, s-a înfiripat greu, nu numai din pricina scrupulelor marelui stilist și a faptului că ocazionala îndeletnicire nu-i stârnise nici un entuziasm, dar și a unui concurs de împrejurări care îl împinse pe acesta în postura de actor menit să joace cam pe nepregătite un rol tragicomic. Meloman cum îl știm, Caragiale începuse să frecventeze seratele muzicale din casa lui Caudella. Iar aici, cunoscând pe o verișoară a acestuia cu tot atâta farmec pe cât de multă răceală punea în purtări, Leopoldina Reinecke („Fridolina“, îi ziceau rubedeniile), se trezi fulgerat de un amor mai potopitor decât cel al eroului său Rică. Au urmat asiduități fără rezultat, gânduri de a o cere în căsătorie, scrisori disperate către amicii ieșeni, toate expediate din Craiova, unde sfârșise prin a se refugia strategic, sau numai mânat de grijile zilnice. Frământările acestea de proporții au durat — ca tot ce-i „peste poate“ — cam două luni; deconsiliat viguros de prieteni, îndeosebi de Petre Th. Missir, junimistul, Caragiale sfârșea prin a-i scrie să uite (el și toți cei ce cunoșteau comic-lăcrimantul „coup de foudre“) de ceea ce acum numea „prostiile mele cu Fridolina“[1].

Între timp, împrejurări de altă semnificație și anvergură începeau să-l încredințeze pe Caragiale că și la „școala vieții“ se cer „examene“ a căror dificultate — cel puțin pentru el — avea să crească de acum înainte în proporții nebănuite. Aflând de îmbolnăvirea năprasnică a lui Eminescu, „cinicul“ izbucni în hohote de plâns, pentru moment, față de toți ai casei lui Maiorescu, însă după aceea, meditând desigur la ceea ce însemnase Eminescu pentru el însuși, dar și mai mult pentru „Junimea“, Caragiale trebuie să fi ajuns la cel puțin două învățăminte care se vor consolida neîntrerupt. Unul viza, întrezărim, o încordare a puterilor creatoare care să se mențină constant în stilul celei eminesciene, dar și o organizare a felului de viață la antipodul negrijei față de sine a lui Eminescu. Al doilea învățământ mai important trebuie să fi avut în vedere — și numai târziu *Jurnalul* maiorescian dezvăluia că intuiția caragialiană era, fie și în parte, justă — sporirea circumspecției față de șefii „Junimii“, grija de a nu fi „utilizat“ de aceștia dincolo de marginile îndeletnicirilor strict literare.

Este ceea ce începe a se verifica de prin 1884 înainte. În prima zi din martie al acestui an se reprezenta *Hatmanul Baltag*, cu destul succes pentru publicul lipsit de mari pretenții artistice, însă peste două zile — iată ce aflăm din *Jurnalul* maiorescian că se petrecea: „Ieri cină la noi cu al-de Rosetti, Caudella, al-de Negruzzi, Mișir, Flaișlen. — Ceartă între Negruzzi și Caragiali pentru modificări necesare. Caragiali violent, grosolan și inutilizabil. — Seara, «Junimea», animată..."[1]. „Inutilizabil", Caragiale, în ce sens? Că nu înțelegea să se conformeze unor „gusturi" cu mult sub măsura geniului său și, poate, unor îngerințe și mai displăcute felului în care socotea el să se facă *util* la „Junimea"? Peste două săptămâni, dăm de altă însemnare maioresciană simptomatică: „Sâmbătă 17/29 martie 84 [...] Seara «Junimea», Caragiali lipsit de tact ca la mahala, în discuția cu Alecsandri..."[2]. Firește, la mijloc erau și resentimentele față de ifosele celor din protipendada „Junimii" ale căror proporții agerul Maiorescu era încă departe de a le bănui. De altminteri, ca și în mai vechile raporturi cu celălalt mare „genus irritabile" Eminescu, mentorul „Junimii" încerca — spre cinstea lui — să rămână îngăduitor.

---

[1] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. VII, 1944, precum și Șerban Cioculescu *Viața lui I.L. Caragiale*, 1972, p. 133-144

După luni de penurie, Caragiale obținu o slujbă la Regia Monopolurilor Statului. Eliberat astfel, într-o măsură, de grijile traiului cotidian, având mai mult răgaz, acum dă el viață unui proiect de piesă care, după unii, l-ar fi preocupat încă de prin 1880. Clarificarea intrigii și momentul când începu să-și „audă" personajele vor fi fost înlesnite și de „revizuirea *Constituției*", care aruncase în mare agitație pe la 1883-1884 toate grupările politice. Încât, cu excepția actului ultim, al deznodământului, unde ezită vreo două luni asupra soluției, consultându-și — ca și Creangă în situații înrudite — prietenii, elaborarea celorlalte trei se pare că a decurs cu o repeziciune niciodată cunoscută autorului, înainte și după aceea. La anuala aniversare a „Junimii", de la Iași, în octombrie 1884, Caragiale citi *O scrisoare pierdută*, creația de vârf din cadrul monumentalei sale tetralogii comice. Asistau Alecsandri, junimiști din toate generațiile, până la cea mai nouă, precum și Eminescu, temporar restabilit, iar Maiorescu nota în „*Jurnal*" că lectura a stârnit „mare efect"[3]. Teatrul Național din București reprezenta piesa la 13/25 noiembrie 1884, cu o reușită neegalată, pare-se, de vreo creație dramatică românească de până atunci.

O scrisoare pierdută a apărut în numerele din februarie și martie 1885 ale revistei *Convorbiri literare*, adică într-o vreme când Caragiale avea gata și *D-ale carnavalului*, această încheiere cu un „brio" compozițional încă neegalat a grandioasei sale tetralogii comice. De astă dată, utilizând în cadrul manifestărilor de cultură „metode" folosite la întrunirile politice de odinioară, adversari de pe la periferia presei făcură ca prima reprezentație a piesei — cea din 8 aprilie 1885 — să fie întâmpinată cu fluierături. Oricum, ostilitatea unui anume public, previzibilă nu-l împiedicase pe Maiorescu, alături de Alecsandri, Hașdeu, V.A. Urechia, Grigore Ventura, alții, dintr-un juriu numit de direcția Teatrului Național, să premieze această scriere la 25 februarie 1885 cu 1200 lei, iar pe Caragiale să-l scape de obsesia că „judecătorii mei nici materia nu o cunosc și nici nu pot vedea cu ochi buni succesul altuia"[1]. A fost, dealtfel, unica recunoaștere oficială de acest fel a operelor literare caragialiene, cât timp a trăit scriitorul. În ceea ce privește comedia *D-ale carnavalului*, ea a fost publicată în numărul din mai 1885 al *Convorbirilor literare*.

---

[1] Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice*, vol. II, ed. I. Rădulescu-Pogoneanu, p. 232
[2] Op *cit.*, p. 237
[3] T. Maiorescu, *Însemnări zilnice*, vol. II, ed. I. Rădulescu-Pogoneanu, p. 269

În 1885, scriitorul avea treizeci și trei de ani. Acum, la 12 martie, în urma unei legături cu o colegă de serviciu de la Regie, se naște băiatul lui cel mai mare, Mateiu, iar Caragiale își recunoaște paternitatea la oficiul stării civile, fără a se căsători totuși cu Maria Constantinescu, mama copilului.

I.L. Caragiale străbătea în 1885, ca dealtminteri, înainte și după această dată, dificultăți materiale și morale din acelea care pe firile slabe le nimicesc. Deși aveau mijloacele și orgoliul programatic de a-i sprijini pe creatorii de cultură, junimiștii, conservatorii îndeobște, par să se fi plictisit a ajuta pe cel ce evita vreo înregimentare politică precisă. Iar Caragiale — „irascibil" nu numaidecât din fire, ci și din estimarea lucidă a comportării celor ce puteau, dar nu voiau, să-i asigure un statut social demn — a procedat în consecință. Părăsind slujba de la Regie, având și încuviințarea lui Petre Carp, scriitorul intră în redacția *Voinței naționale*, gazetă liberală, principală purtătoare de cuvânt a cabinetului lui Ion C. Brătianu. Tipică pentru numeroasele sale colaborări la acest ziar e celebra schiță *Temă și variațiuni*, scrisă din perspectiva acutului observator de rele moravuri generice, nu subsumându-se opticii înguste pe care o impunea pe atunci politica de partid. Gândită în felul arătat, ziaristica aceasta nu putea decât să-i aducă noi adversități, după celelalte, atât de multe și de tenace, pe care i le creaseră marile cutezanțe din piesele sale comice. A înfrunta de unul singur pe cei numeroși și puternici dintr-o tabără sau din cealaltă echivala în ordinea practică să fii redus a trăi din paleative și să fii privit ca o ființă tot atât de bizară pe cât de indezirabilă. Lucru de care, la treizeci și trei de ani, Caragiale trebuie să fi devenit conștient în felul acela inflexibil care mai târziu îl va face să dea de înțeles, sempitern, că e singurul compatibil cu un incomparabil geniu de structură comică, așa cum era al lui.

În concretul lucrurilor privind, e de reținut că la 1885, adică într-un moment când ostilitatea sau cel puțin suspiciunea mediului părea să fi devenit sufocantă, surveni un eveniment care îi dădu lui Caragiale speranța că va putea să-și ducă mai departe misiunea în felul intransigent pe care și-l cunoștea. Ecaterina Momolo Cardini, văduva unui multimilionar și vară directă a mamei sale, murea la 9 noiembrie, încât, după lege, scriitorul și ai săi se pomeniră cu dreptul la o șesime din fabuloasa moștenire. Până să ajungă însă în stăpânirea efectivă a părții ce le revenea, Ecaterina Caragiali, scriitorul și sora sa Lenci au trebuit să se mulțumească o vreme cu mari speranțe și cu mărunte tantieme, fiindcă ceilalți cinci moștenitori legali și destui râvnitori nelegali deschideau procese după procese, care întârziau parcă *sine die* partajul efectiv și complet. Neuitându-și preocupările literale, Caragiale trebui așadar să tot încerce în continuare a le potrivi cât de cât cu obediențele nevoilor zilnice. Cum se întâmplase și se va întâmpla constant, maniera în care înțelegea scriitorul să colaboreze la *Voința națională* l-a făcut în scurtă vreme indezirabil. Ambianța prin excelență priincioasă, atât de familiară lui de pe la optsprezece ani și în cadrul căreia își confirmase vocația esențială, i se părea fostului sufleur că nu putea fi decât teatrul. Și desigur, nu fără temei. Molière, Shakespeare trăiseră mereu printre actori, în vremea ebuliției lor creatoare, fuseseră directori de trupă și, pentru membrii acestora, cunoscându-i, sfătuindu-se cu ei, gândind să-i stimuleze neîntrerupt, scriseseră piesă după piesă. Acesta trebuie să fi fost, de pe acum, și gândul lui Caragiale, dacă și peste ani, după decepții repetate în asemenea privință, îi solicita în 1886 lui Nicolae Gane, primar de Iași, să-i încredințeze direcția Teatrului Național local. Se obliga a pune în slujba instituției nu numai priceperea lui pur tehnică, ci și — fapt cu totul semnificativ — pe aceea de a scrie pentru actorii ce ar fi vrut a-i îndruma câte o piesă nouă, cel puțin „o dată pe an“[1]. În sensul amintit, Caragiale se iluziona încă din 1885. Poate încurajat și de faptul că — după cabala de la reprezentația cu *D-ale carnavalului* — Maiorescu luase apărarea mult ponegritelor sale scrieri prin articolul *Comediile d-lui I.L. Caragiale* (publicat în numărul din septembrie 1885 al *Convorbirilor literare),* dramaturgul îl rugă să-i sprijine numirea în comitetul teatral al Naționalului bucureștean. A fost refuzat cu o politețe decisă și tot atât de glacială ca a lui Dimitrie Sturdza, la care de asemenea intervenise. Așa fiind, scriitorul, pierzându-și momentan elanul de a scrie, dezgustat, începu a evita pe Maiorescu și pe alți junimiști bucureșteni, răspunzând la opiniile lor pripite („om pierdut“) prin cuvinte de imens dispreț, în scrisori către singurul său prieten statornic din cadrul „Junimii“, ieșeanul Petre Th. Missir.

---

[1] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. VII, 1942, p. 532

Fără a împinge distanțarea de „Junimea“ până la ruptură, anumite întâmplări din anul 1888 i-au sporit gradul de probabilitate pentru mulți, iar lui Caragiale i-au inculcat gândul că aceasta e numai chestiune de timp. Căzuse lunga guvernare liberală a guvernului prezidat de I.C. Brătianu, iar la putere venise un cabinet junimist, cu Theodor Rosetti la președinție și Ministerul de Interne, cu Petre Carp în fruntea Ministerului de Externe și cu Titu Maiorescu în calitate de ministru al Instrucțiunii Publice și Cultelor. Stăruind în gândul lui mai vechi de a fi într-un mediu care îi putea stimula cel mai bine lucrul literar, Caragiale solicită o „audiență“ (iată cum se modificaseră mai vechile relații!) la Excelența sa ministrul răspunzător, Titu Maiorescu, rugând să i se acorde direcția generală a teatrelor (în fond, a Naționalului bucureștean, după uzul de atunci), pe punctul de a deveni vacantă. Dimpreună cu pornirea spre lucruri mari, firească la un om ajuns în amiaza vieții, scriitorul punea în această stăruință — acum tenace — și ceva din dezolarea lui intimă de a-și fi pierdut mama (Ecaterina L. Caragiale, căreia îi purtase de grijă cu nepilduit devotament filial vreme de aproape optsprezece ani, murise la 3 iunie 1888). Ministrul tergiversă pentru moment, părându-i, ca și lui Iacob Negruzzi, altor junimiști, cum că dramaturgul nu va fi capabil să „administreze" o instituție atât de complicată. Bun îl socotea doar ca „director de scenă". Până la urmă, sugestionat, zice-se, și de Carp, Maiorescu încuviință numirea pe la sfârșitul lui iunie 1888, iar la 2 iulie apărea și corespunzătorul decret oficial. Cu tot tirul presei opoziționiste și chiar aliate conservatorilor-junimiști, imediat ce se află de numire, Caragiale se puse pe lucru cu o destoinicie rară. Venea primul și pleca ultimul din teatru. Introduse o strașnică ordine în buget, în orarul repetițiilor pentru viitoarea stagiune (unii cronicari teatrali se mirau la deschiderea acesteia ca de un fapt nemaipomenit că actorii își „știau" în sfârșit rolurile), în repertoriu, ba și în vestimentația sa și a celorlalți factori răspunzători din comitetul teatral, care trebuiau să apară la spectacole în frac. Luminația și în sală, nu numai pe scenă (acolo, evident, după trebuință), o suspendă în timpul reprezentațiilor, fiindcă, trebuia să se înțeleagă de mult, „damele bune" și cei de felul lui Venturiano ori al lui Tipătescu din staluri trebuiau puși în situația de a pricepe că ochilor trebuie să le fie vizibilă doar scena, nu cine știe ce decolteuri sau lornioane din staluri. Și dacă la începuturile directoriatului său au fost spectacole la care nu mai încăpea lumea, dar și săli aproape goale, pricina e că nu i s-a dat răgaz genialului om de teatru să-și pună în aplicare decât o infimă parte din ceea ce plănuia, că presa de toate nuanțele a făcut totul spre a-i zădărnici lucrul și că junimiștii cu influență nu l-au sprijinit. Directorul, continuând a veni cel dintâi și a pleca ultimul din teatru, după ce verificase totul, de la activitatea actorilor până la felul de a se descurca al maistrului de lumini în cazul cutărui spectacol cu *Regele Lear*, găsea îndârjire, timp, elan și pentru reluarea scrisului său. La drama *Năpasta*, care va fi gata după aproape un an, acum trebuie să fi început a lucra cu tot dinadinsul, actualizând sugestii și reminiscențe mai vechi. Tot astfel, în cazul nuvelei *O făclie de Paște* și a ce mai publica nu după mult timp în *Convorbiri literare*.

---

[1] I.L. Caragiale *Opere*, vol. VII, *Corespondență*, Fundația pentru literatură și artă, 1942, p. 481

1889-1892. Așa ocupat cum era cu treburile de director general al teatrelor, cu scrisul său, Caragiale va fi simțit și rumorile unei alte vocații căreia îi venise vremea să nu mai fie nesocotită. După ce i-l lăsase exclusiv spre creștere Mariei Constantinescu pe fiul său Mateiu, de vreme ce-i murise mama, privit cu suspiciune de junimiști, mereu în bătaia presei de senzație ieftină, a invidiei zoologice, a scandalului agrementat de trivialitățile „high-life"-ului, Caragiale trebuie să se fi simțit în adâncurile sufletului său foarte singur, — cu toată aparența „sociabilității" sale neobosite și atât de delectabil-vorbărețe. Așa, fiind într-un rând sala arhiplină, fiindcă juca Sarah Bernhardt, directorul general în persoană, cum se simțea el obligat să fie pretutindeni în teatru și să facă de toate, a găsit de cuviință să conducă un grup de domnișoare ce întârziaseră spre singurul spațiu cu disponibilități ce pot fi inventate: la galerie. Pe parcursul acestei ceroniade, observând dificultățile unei bătrâne de a-și face loc printre studenți la urcatul scărilor, descoperi că era însoțită de o tânără dintre acelea care nu se știe ce iau mai repede, ochii sau mințile, și... explică scurt biografii: „le coup de foudre". La 7 ianuarie 1889, Caragiale se căsătorea cu frumoasa necunoscută întâlnită la teatru și cel puțin în acestă privință nu a putut să zică niciodată ceea ce sublinia adesea, în scris ori conversații, cum că ar fi fost „om fără noroc". Alexandrina Caragiale, una din cele „les deux belles Andalouses roumaines", fiică a arhitectului Gaetano Burelly, i-a fost unuia dintre cei mai mari și mai năpăstuiți scriitori ai noștri o soție desăvârșită — tot atât de neclătinată cât și el prin furtuni, covârșind prin devotament, tact, farmec, destulele „suceli" ale unui soț nu dintre cei nedificili.

Plecând Caragiale cu soția, la 8 ianuarie 1889, spre Italia, a fost suplinit la direcție de către doi dintre membrii comitetului teatral, N. Petrașcu și D.R. Rosetti-Max. Deși aceștia au uitat multe din inițiativele bune ale superiorului, aducând modificări nefericite în repertoriu, înregistrând rețete proaste la multe spectacole, presa de specialitate — cu izolate excepții — își îndulci tonul aprecierilor. Era destul însă să se întoarcă directorul general din călătoria de nuntă — și răutatea cernelii gazetărești începu a se revărsa asupră-i cu înnoită furie. Caragiale, după ce înțelesese din bună vreme că prea multe erau urzelile cu care avea de luptat spre a-și putea înfăptui bunele sale gânduri dintâi, profită de prilejul căderii guvernului conservator-junimist și nu mai așteptă să fie scos din funcție de către potentații cei noi, dându-și singur demisia la 5 mai 1889, care îi fu acceptată — se putea altfel? — chiar a doua zi. În aceeași lună îi apărea la editorul Socec volumul de *Teatru*, plănuit cu câțiva ani înainte. Murind Eminescu la 15 iunie, Caragiale publică în gazeta *Constituționalul* eseul-necrolog *În Nirvana*, zguduitor prin substanța lui de o savantă, supravegheată expesie. Fulgerele viitoare nu numai împotriva „vrăjmașilor", dar și a „prietenilor" — în primul rând junimiști, se înțelege — se zăreau prin interstiții, aproape de la frază la frază.

Cum însă convenientele fuseseră respectate, majoritatea junimiștilor, începând de la fruntași, nu pricepu — sau se făcu a nu pricepu — aluziile neîmblânzitului satiric. În *„Jurnalul"* maiorescian, numele lui Caragiale continua să fie notat cu intermitențe, fie semnificând participarea la ședințele „Junimii", fie cu alte prilejuri. Însemnarea din 12/24 iunie 1889 arată, printre altele, că I.L. Caragiale „a scris o novelă scurtă [fără îndoială *O făclie de Paște*, care a apărut în numărul din august 1889 al *Convorbirilor literare — n.n.]* "[1].

Participarea scriitorului la înmormântarea lui Eminescu nu este menționată în *„Jurnalul"* maiorescian. Tocmai la 17/29 octombrie 1889 se dă amănuntul că

---

[1] T. Maiorescu, *Însemnări zilnice*, vol. III, ed. Rădulescu-Pogoneanu, p. 156

„am terminat articolul sau articolele Eminescu *[Eminescu și poeziile lui* — n.n.], le-am cetit aseară lui Caragiali și Jacques Negruzzi și astăzi lui Zizin Cantacuzin“[1].

Spre sfârșitul anului, într-o duminică, la 17/29 decembrie 1889, se face mențiunea în *„Jurnal“* că — în fața unei asistențe numeroase și cu opinii împărțite — a avut loc „lectura noii drame în 2 acte a lui Caragiale *«Năpasta»*“ [2]. Dedicată soției de-a doua a lui Maiorescu, Ana, *Năpasta* a fost publicată în numărul din 1 ianuarie 1890 al *Convorbirilor literare*, iar Naționalul bucureștean a reprezentat-o în premieră la 3 februarie 1890. În sfârșit, o ultimă notație din *„Jurnalul“* maiorescian care poate interesa aici e cea din 25 martie/6 aprilie 1890, de la Viena, unde Maiorescu se dusese în vacanța de primăvară, mersese la Operă, apoi: „la noi la otel supeu «viandes froides» cu Iacovaki și Caragiali cu nevastă-sa, găsiți spre surpriza noastră la Operă“[3].

Între acestea, legăturile cu Maiorescu și cu „Junimea“ erau spre capătul lor. După *Năpasta*, în *Convorbiri literare* mai apar schițele *Grand Hôtel „Victoria Română“* (numărul din februarie 1890) și *25 de minute...* (numărul din 1 martie 1890), apoi numele lui Caragiale dispare pentru totdeauna din revistă. Ce se întâmpla, de fapt? În numărul din 15 iulie 1890 al ziarului *Timpul* Caragiale publica al doilea eseu evocativ închinat lui Eminescu, *Ironie*, unde, spre deosebire de necrologul *În Nirvana*, acuzele la adresa comportamentului „Junimii“ și al lui Maiorescu față de Eminescu începeau să devină fățișe. Așa, printr-un gest de răsunet public, scriitorul și-a marcat despărțirea de o societate literară care oricum era ca și destrămată pe la 1890. Iar consecințele au fost multiple. De liberali, deduceau cei care nu-și puteau reprezenta arta decât ca pe o fotografiere mecanică a realității, își râsese în toate comediile lui. Pe conservatorii „ruginiți“ și chiar pe „junimiști“ nu-i sprijinise pe tărâm politic în felul scontat de ei. Diplome de studii înalte, care să-i asigure și după litera legii vreun post cât de cât ferit de ingerințele celor două „historice“ partide omnipotente, Caragiale nu avea. Așa începu el să aibă senzația de a fi un izolat și un indezirabil pentru oficialitățile vremii, pândit la tot pasul de insecuritatea materială, de șicane și de atacuri piezișe, oculte, sau chiar și pe față, cu toată notorietatea literară ce-și câștigase. Dar tot astfel, nefiind omul care să depună cu ușurință armele, scriitorul începu să adopte de acum înainte atitudini de nonconformism generalizat, nastratinești, de „om sucit“. Primit un răstimp ca profesor la Colegiul particular Sf. Gheorghe de către Anghel Demetriescu, director al acestui liceu de prestigiu și unul dintre puținii prieteni în stare a-l ajuta care-i mai rămăseseră, Caragiale dovedește pricepere și aptitudinea de a-și câștiga simpatia elevilor, dar nu și tragerea de inimă pe care i-ar fi dat-o cel puțin certitudinea stabilității în asemenea post. Îl surprindem, de aceea, pe la începutul anului 1891 cu gândul de a se stabili, în Ardeal, tot ca profesor, și făcând cuvenitele demersuri epistolare către conducătorii din Sibiu ai „Astrei“ dar fără vreun succes. Tot pe atunci, fără a-și face desigur iluzii, înaintase pentru premiul „I. Heliade Rădulescu“ al Academiei volumele *Teatru și Năpasta*. Pentru motive greu de înțeles în toate implicațiile lor, B.P. Hasdeu întocmi un raport de respingere, Iacob Negruzzi luă apărarea scriitorului, însă liberalul Dimitrie Sturdza interveni cu furie inchizitorială, susținând peremptoriu „antipatriotismul“ și „imoralitatea“ scrierilor lui Caragiale. În consecință, cu numai trei voturi pentru și douăzeci împotrivă, Academia refuza să premieze pe cel mai mare dintre scriitorii vremii. Caragiale, se pare că profund afectat, începu să se încreadă tot mai mult ideii că un „exil voluntar“ ar fi singurul menit a-i inculca „multă energie de lucru“ literar, așa cum îi comunica profesorului Ioan C. Panțu din Brașov în primăvara anului 1892[1]. Cum răspunsul nu va fi fost mai încurajator decât cel așteptat cu un an înainte de la Sibiu, scriitorul trebui să se descurce cum putea cu modestele rente provenite din moștenirea Momuloaiei, încă nelichidată din cauza proceselor succesoriale, precum și cu alte paleative. Tipări culegerile *Note și schițe* și *Păcat, O făclie de Paște, Om cu noroc, — 3 novele*, făcu să se anunțe în presă că va publica spre sfârșitul anului 1892 și un roman, iar paralel, pradă unei iritații excesive, atacă „Junimea“ și pe Titu Maiorescu în conferința *Gaște și gâște literare* de la Ateneu, precum și într-altă conferință, *Două note* potrivit titlului cu care a inclus-o în volumul amintit, *Note și schițe*. În toate acestea e de întrevăzut un bilanț și o desfacere de cele ce fuseseră înainte. Fără a cunoaște vreo diminuare, mâhnirea și revolta, cutezanța și infinitele disponibilități comice ale lui Caragiale vor fi tot mai mult privegheate în anii ce vor urma de seninătatea unui înțelept cu totul singular.

---

[1] T. Maiorescu, *op. cit. p. 179*

[2] *Ibidem*, p. 191

[3] *Ibidem*, p. 210

1893—1903. Într-o dispoziție bătăioasă, egalată doar de marile, perfidele adversități pe care a trebuit să le înfrunte, Caragiale străbate poate cel mai epic deceniu al existenței lui. În viața familială, scriitorul fusese lovit crâncen cu un an înainte, când i se stinseseră primele două fetițe, abia după ce trecuseră cu ceva peste optsprezece zile, respectiv — două luni. Și iată că la 2 iulie 1893 se năștea, după fiul natural Mateiu, cel dea-l doilea băiat al scriitorului, numit, ca și bunicul său, Luca („Luki“). Într-acestea, Caragiale lupta din greu cu vicisitudinile cotidiene. Pentru numai trei sute de lei, contractase cu editorii ieșeni Șaraga retipărirea pieselor sale (inclusiv *O soacră)*, încercând să fructifice disponibilul bănesc prin tot felul de întreprinderi ce se dovediră problematice. La 24 ianuarie 1893, edita cu Anton Bacalbașa publicația umoristică *Moftul român*, poate cea mai izbutită din câte s-au ivit în revuistica română cu acest profil, însă de la 23 iunie înainte n-a mai putut-o scoate, fiindcă „moftangii“ intelectuali nu i-o cumpărau. Având precedentul lui Creangă, care după destituirea din învățământ se făcuse tutungiu, Caragiale găsi atunci un asociat corespunzător și se făcu berar în strada Gabroveni, stârnind senzație, proteste în presă contra guvernului care împingea spre o așa îndeletnicire pe un scriitor de merit etc., dar fără ca din toate acestea să rezulte vreo urmare pozitivă. Împreună cu Slavici și Coșbuc, Caragiale edita cu începere de la 1 ianuarie 1894 revista *Vatra*, care rămase foarte curând mai mult în grija lui Coșbuc. Lăsându-și asociații, Caragiale, tot nastratinizându-se, devenea exclusiv patron al „Berăriei Academice *Bene Bibenti*", care, după ce a fost frecventată câtva, din curiozitate amuzată, de către unii scriitori și artiști, a dat faliment. Având de la 30 mai 1894 al doilea copil, pe Ecaterina (mai longivă decât toți ceilalți copii ai săi, cunoscută — după căsătorie — până în anii noștri sub numele de Ecaterina P. Logadi), Caragiale își vedea cu un fel de imperturbabil umor năstrușnic de afacerile sale literare și extraliterare. Ca și Gherea, cu care devenise prieten, s-a făcut și el în 1895 concesionar de restaurant în gara Buzău. După numeroase gesturi de simpatie față de mișcarea muncitorească (luări de atitudine plină de înțelegere prin articole și note, încă din 1893, în coloanele *Moftului român*, o conferință la Clubul muncitorilor bucureșteni), prin septembrie 1895 sciitorul se înregimenta în partidul radical al lui George Panu, dar colabora la liberala *Gazeta poporului*. Proiectele revuistice se vede că nu-l părăseau, de vreme ce *Constituționalul* din 12 noiembrie 1895 anunța iminenta apariție a unei publicații conduse de Caragiale, *Nea Ion*, iar nu peste mult umbla vestea că în ianuarie 1896 urma să apară altă publicație, în conducerea căreia scriitorul ar fi deținut secretariatul de redacție. N-a prins ființă nici un proiect, nici celălalt. În 1896, Caragiale a colaborat, după capriciul solicitărilor, la *Ziua*, gazeta grupării politice a lui George Panu, la publicația umoristică *Lumea veche* de sub conducerea mai vechiului prieten Alceu Urechia, la *Adevărul*. Apoi conduse câteva luni *Epoca literară*, își mută între 1896 și 1897 colaborările la *Epoca*, la *Drapelul*, la *Evenimentul* din Iași. Din toate aceste colaborări au rezultat un număr de strălucite articole, reportaje, scurte scrieri literare, dintre care unele incluse în volumul *Schițe ușoare* (1896), altele în culegerile de *Schițe*, apoi *Notițe și fragmente literare* (1897). La intervale, încă de prin 1894, dar cu scrieri de primul rang în ordinea literară, colabora Caragiale și prin 1898 la *Gazeta săteanului*, unde au apărut întâi *Cănuță, om sucit*, *În vreme de război*, *Două loturi*, *La hanul lui Mânjoală*, *La conac*.

---

[1] Cf. I.L. Caragiale, *Scrisori și acte*, 1963, p. 7

În ultimul an al secolului trecut, pe la jumătate, Caragiale făcu ultima încercare de a se statornici într-o slujbă administrativă, aceea de registrator la Regia monopolurilor statului. De aici, stăruind în vechea, stupida lui ură, l-a izgonit în 1901 Dimitrie Sturdza, devenit șef al guvernului și ministru de finanțe, invocând motivul „economiilor" bugetare.

Silit a se dedica și *ocazionalului*, Caragiale alcătuise un fel de „colaj" al unor texte literare datorite scriitorilor români cu o câtime certă de valoare, *100 de ani, revistă istorică națională a secolului XIX, în 10 ilustrațiuni*, — scriere comandată, reprezentată cu succes de Teatrul Național al Capitalei la 1 februarie 1899. Tot pe atunci autorul plănuia și o piesă în cinci acte, *Rotativa*, menită a nemuri moravurile — mai precis: năravurile — presei, dar inițiativa lui se vede a fi rămas în planul intențiilor. În schimb, editarea vreme de peste șapte luni a unei secunde serii a *Moftului român*, precum și susținuta colaborare din 1899—1900 la *Universul* lui Luigi Cazavillan cu o suită de *Notițe critice*, vor face posibilă apariția din octombrie 1901 a volumului de *Momente*. Prietenului mai tânăr, Barbu Delavrancea, devenit primar al Capitalei, îi propunea întemeierea unui „teatru popular“ și a unei formații muzicale complexe, care, fără să fi devenit de pe atunci realitate, anticipa excelenta Filarmonică ale cărei baze trainice a izbutit a le pune George Enescu. După ce a fost destituit de la Regie, Caragiale s-a avântat în noi întreprinderi negustorești, de tipul „Berăriei cooperative“, apoi al berăriei „Gambrinus“, situate — mucalit — la vedere, în preajma Naționalului bucureștean.

Toate acestea nu puteau să nu alimenteze iritarea mulțimii de vrăjmași ai „sucitului“, care acum socotiră a-l lovi în însuși sensul existenței lui. Găsindu-se un tânăr publicist fără talent și scrupule, avid de notorietate lesnicioasă, Const. Al. Ionescu („Caion“), a fost împins să-l acuze pe Caragiale de plagiat, în *Năpasta*, după un inexistent — cum s-a dovedit la o mai de aproape cercetare — dramaturg maghiar, Kemény István. Mai pe urmă, bicisnicul calomniator, preluând perfide aluzii mai vechi, a pretins că și piesa *Puterea întunericului* de Lev Tolstoi o pastișase Caragiale. Asemenea încercări se înfruntă greu, față cu stupefacția și clevetirile ce luau proporții prin grija celor interesați de aceasta. Caragiale a luat în piept și asemenea... *năpastă*, documentând minuțios nemernicia lui Caion, chemându-l în fața Curții cu juri, iar după magistrala pledoarie a lui Delavrancea făcând să fie condamnat la închisoare și la amenzi grele.

Făcând recurs Caion era absolvit de orice pedeapsă la 10 iunie 1902, așa încât, reluând după aceea acuzațiile de plagiat într-o broșură ineptă, a putut să lase pentru moment impresia de a fi avut ultimul cuvânt. Între acestea, probabil spre deplina-i edificare, Caragiale prezentase Academiei Române — spre premiere — culegerea de *Momente*, lăsându-se sugestionat și de D.C. Ollănescu-Ascanio, dar întrunind iarăși majoritatea de voturi împotrivă-i. Așa fiind toate, oricât de popular devenise scriitorul, cu oricâte simpatii și prietenii printre oamenii de bun gust și bun simț, străini de aprehensiunile oligarhiei, Caragiale a putut să se edifice până la capăt asupra statutului său oficial de *indezirabil*. Și atunci ce-i mai rămânea de făcut? Gândul mai vechi de a se stabili nu printre străini, ci printre românii transcarpatini de la Sibiu ori de la Brașov, semnificativ pentru patriotismul său cu atât mai tenace, cu cât era mai neostentativ, nu se putuse înfăptui prin 1891-1892. Iar acum, după câte se mai petrecuseră între timp? Înțelegând că altă cale nu-i mai rămâne decât să încerce a face lucru împlinit hotărârea amintită, cu orice chip și cu orice risc, întreprinse cu familia o călătorie prin Italia, Elveția, Germania, Olanda, Franța, începând din decembrie 1903 și întorcându-se la București în februarie 1904. Nesfârșitele procese de succesiune pe care le iscase moștenirea Momuloaiei erau acum pe punctul de a se stinge, în favoarea moștenitorilor legitimi, dintre care unul important era chiar scriitorul însuși. Ținând seama și de această înlesnire târzie „omul fără noroc“ cutreiera Europa cu aerul doar de a petrece, deși gândul lui — de-acum neabătut — era de a găsi un loc pentru „exilul voluntar“ la care se decisese. Ultim fapt între toate semnificativ pentru greutatea pe care o resimțea Caragiale de a fi prea departe de poporul său: din București, la 24 februarie 1904, mai făcea o ultimă încercare de a se așeza printre românii transilvăneni, de astă dată la Cluj, amintindu-i lui Ilie Dăianu „cele ce am vorbit împreună vara trecută“, adică în 1903, când „v-am arătat [...] intensa mea dorință de a mă stabili în mijlocul d-voastre“[1].

1904-1912. Și acest proiect s-a dovedit până la urmă irealizabil. Așa, nemaiavând ce face, Caragiale alese în noiembrie 1904 — cu titlu de încercare — ca loc de „exil voluntar“ Berlinul, iar în martie 1905 găsi cu cale să se strămute acolo pentru totdeauna. Adusese cu sine și pe fiul său natural Mateiu, asigurându-i toate condițiile, inclusiv locuință separată, pentru a urma cursurile Facultății de drept; însă după ce află că acesta nu avea chef de asemenea studii, îl expedie la București cu recomandarea expresă de a-și îndeplini obligațiile de militar în termen. De aici, ulterioarele iritări teribile ale lui Mateiu împotriva tatălui său, deși gândul drept al acestuia fusese de a nu-l vedea deprinzându-se a crede că e „fecior de bani gata“. Potrivit unei deslușiri mai vechi, date în 1892 celor de la Brașov, când gândise că s-ar putea stabili acolo, „lucrarea mai largă“ pentru care zisese că a strâns îndelungată vreme „material“ începu să-l preocupe pe Caragiale cu tot dinadinsul acum. Era o piesă comică, numită *Titircă Sotirescu § C-ie,* care, readucând în scenă un număr de personaje principale ale mai vechilor cu aproape un sfert de veac *O noapte furtunoasă* și *O scrisoare pierdută,* reprezenta în intenția dramaturgului, probabil, încununarea supremă, cupola grandioasei sale tetralogii comice. Caragiale împărtășea bucuros apropiaților lista personajelor și principalele lor caracteristici de ariviști notorii, însă nu putu să treacă până la urmă de un număr de crochiuri, fiindcă, pasăminte, nu-și mai „auzea“eroii. Alte întruchipări literare, venind mai de departe, îi ispiteau tot mai tiranic închipuirea. Iar într-acestea, două principale dificultăți (dintre care una prevăzută mai de mult de către prietenul Constantin Dobrogeanu-Gherea) îi stinghereau aproape sempitern dispoziția de a scrie. Una era (cu felul său cam cheltuitor de a fi) grija zilei de mâine, într-o țară a cărei limbă n-o cunoștea și unde nu-și dădea nici o osteneală de a stabili relații cu localnicii. Cealaltă (aceea pe care o intuise bunul cunoscător de oameni și cordialul Gherea) era dorul după cele ce lăsase în urmă, țara, prietenii de condiție relativ mai modestă, dar cu atât mai de nădejde, locurile, miresmele schimbătoare ale pământului (cu toate ale lui) și ale aerului, la care era în fond atât de sensibil celui ce li se păruse multora că ar fi altminteri.

---

[1] I.L. Caragiale, *Scrisori și acte*, 1963, p. 100

Dinspre partea celei dintâi dintre dificultățile amintite, îngrijorările se potoliră pentru mai multă vreme, fie și cu prețul unor împrejurări tragice. Devotata soră Lenci muri la 5 septembrie 1905, iar lui Caragiale îi reveni toată partea acesteia din moștenirea Momuloaiei, potrivit limpezilor dispoziții testamentare. Mai liniștit, astfel, în privința resurselor materiale, exilatul de bună voie nu-și putea înșela neliniștea cealaltă, a dorului după toate pe câte le părăsise deodată cu patria, decât ținând casă pururi deschisă numeroșilor români în trecere prin Berlin: prieteni ca Barbu Delavrancea, doctoranzi aflați temporar în Germania, ca Panait Cerna, atâția alții. Un alt paleativ de aleasă calitate era pasiunea dintotdeauna a lui Caragiale pentru muzică, îndeosebi cea a lui Beethoven, pentru care făcea dese drumuri la Lipsca, unde putea să asculte concertele vestitei orchestre de la „Gewandhaus“. Cu asemenea prilejuri, melomani impenitenți amândoi, Caragiale se împrieteni trainic cu Paul Zarifopol, ginere al lui Gherea, văzându-se des cu acesta, fie la Lipsca, unde „Herr Doktor“ (îi zicea scriitorul) locui mai mulți ani, fie la Berlin, unde îl invita oricât de des, iar în interstiții purtând o susținută corespondență. Când funciara lui sociabilitate, convertită acum într-o veritabilă „obsesie“ de a-și revedea compatrioții, se afla în mai sensibilă carență de interlocutori, Caragiale se îmbarca în tren pentru lungi călătorii. Cutreieră Transilvania (unde prețuia — printre primii — tineri de mare talent ca Goga, găsi prilejul să asiste la o sărbătorire a mai vechiului său prieten Coșbuc, medie în certurile dintre conducătorii Partidului Național și dizidenți). Se abătea prin Moldova, la mănăstiri, îndeosebi la Iași, unde unor prieteni și admiratori mai vechi, ca Petre Missir, li s-au adăugat și alții, noi, precum G. Ibrăileanu (căruia îi prezentă personal spre publicare la *Viața românească,* în 1912, un prim grup din versurile fiului său Mateiu). Poposea mai îndelung la Ploiești, unde „fratele Costică“ (Gherea) îi avea oricând rezervate toate atențiile. Nu uita să se oprească la Sinaia (unde era prieten cam cu toată lumea, de la primarul urbei până la cutare zarzavagiu ori birjar). Mai mult întârzia însă la București, unde îl aștepta cu un plebeiano-afectuos „'m boule“ Barbu Delavrancea (și, când melomania lui avea noroc, fiica vulcanicului Barbu, Cella, de pe atunci celebră pianistă), apoi Vlahuță, profesorii I. Suchianu, Anghel Demetriescu, numeroși alții.

Așa își astâmpăra exilatul „voluntar“ dorul de țară, de Bucureștiul triumfurilor puține și marilor desamăgiri. Iar în aceste popasuri târzii, ca de „turist“, va fi început să adulmece miresme venite de mai departe, din cine știe ce atavice straturi“balcanice“ sau de Orient mijlociu, cu înțelepciunea lor subtilă la care un început de bătrânețe prematură îl făcea cu deosebire receptiv. Caracteristic e că — precum parafraza el în acești ani dictonul lui Juvenal, completându-l: „Indignarea [...] face versul, și... proza, adaog eu“ — tot vechea, funciara lui sensibilitate lezată de spectacolul obijduirilor îndurate de cei ce nu le meritau, l-a determinat pe Caragiale să-și reia cu tot dinadinsul preocupările literare ori mai larg publicistice, după stabilirea la Berlin. Și ca în depărtații ani ai debutului, parcă într-o simbolică închidere a cercului existenței sale scriitoricești, a început, în pofida rectificării satiricului latin, tot cu... *versul*. În 1906, când *țara* (în înțelesul de obârșie) fierbea de nedreptăți, umilințe atroce, foamete, Carol I își serba jubileul de patruzeci de ani ai domniei sale, iar slugarnicele autorități i-l ilustrau cu o mare expoziție a „prosperității“ daco-romane, inaugurată la București. Aceste evenimente de fațadă îi readuseră lui Caragiale indignarea în punctul de fierbere, determinându-l să publice în gazeta anticarlistă *Protestarea* din 26 iunie 1906 pamfletul versificat *Mare actor! Mari gogomani!*, semnat „Farsor“ (De unde, prin ulterioară sugestie, și schimbarea titlului în *Mare farsor, mari gogomani)*. A izbucnit, în primăvara anului următor, marea răscoală a țăranilor. Potrivit deslușirilor ulterioare ale fiului său Luki, Caragiale a rămas la început ca lovit de trăsnet, apoi a reacționat în felul vulnerant care numai lui Eminescu îi fusese propriu până atunci. „Indignarea“ trebui să nască acum „proză“ de un fel aparte, unică în analele scrisului românesc, — pamfletul *1907, din primăvară până-n toamnă*, a cărui primă parte a apărut în numărul din 3 aprilie al ziarului vienez *Die Zeit* (semnată „Un patriot român“). În toamna anului 1907 mult amplificat, impresionantul rechizitoriu era tras în treisprezece mii de exemplare la tipografia ziarului *Adevărul*, într-o broșură ce s-a vândut cu repeziciune și cu răsunet imens. Cât îl privește pe autor, el îi deslușea vechiului prieten Alceu Urechia, într-o scrisoare din 27 octombrie 1907, rațiunile de o viață întreagă care l-au determinat să pună această gigantică parafă civică, edificatoare întru totul, activității sale scriitoricești de o viață: „Ceea ce crez am spus și am să mai spun — asta e numai capitolul prim al unei serii mari — ori la ce pagube m-aș expune. Intrarea în viața publică mi-a fost până acuma închisă de boierii și de ciocoii noștri pe simpla bănuială instinctivă că n-aș fi amantul destul de fidel al sacrei noastre Constituțiuni. De ce adică astăzi, la bătrânețe, să nu fiu leal, să nu le dau dreptate oamenilor, arătând pe față de ce sentimente sunt animat față de actuala organizare de stat? De ce să nu arăt lumii cum am văzut eu împrejurările sociale și politice la care am asistat și ca istoric, nu numai ca simplu comediante?

Așa a și făcut Caragiale, publicând în *Convorbiri* (devenită apoi *Convorbiri critice)*, revista dizidentului junimist Mihail Dragomirescu, versuri fabulistico-parabolice precum *Duel*(1 iulie 1907),*Bietul Ion* (numărul din 15 iulie — 1 septembrie 1907), *Boul și vițelul* (1 ianuarie 1909), în fine — parodii (pe linia unor mai vechi și îndelungi preocupări) ca *Pașa din Silistra*(în *Luceafărul* din 1 aprilie 1912) și altele asemănătoare. Însă, paralel cu senzația unei grabnice îmbătrâniri biologice, în pofida tinereții spiritului, Caragiale descoperă ca ipostază prin excelență literară a unei înțelepciuni asemeni celor mai alese spirite dintotdeauna, un umor de puritatea întâlnită numai în scrierile de supremă altitudine ale funciara lui sensibilitate lezată de spectacolul obijduirilor îndurate de cei ce nu le meritau, l-a determinat pe Caragiale să-și reia cu tot dinadinsul preocupările literare ori mai larg publicistice, după stabilirea la Berlin. Și ca în depărtații ani ai debutului, parcă într-o simbolică închidere a cercului existenței sale scriitoricești, a început, în pofida rectificării satiricului latin, tot cu... *versul.* În 1906, când *țara* (în înțelesul de obârșie) fierbea de nedreptăți, umilințe atroce, foamete, Carol I își serba jubileul de patruzeci de ani ai domniei sale, iar slugarnicele autorități i-l ilustrau cu o mare expoziție a „prosperității“ daco-romane, inaugurată la București. Aceste evenimente de fațadă îi readuseră lui Caragiale indignarea în punctul de fierbere, determinându-l să publice în gazeta anticarlistă *Protestarea* din 26 iunie 1906 pamfletul versificat *Mare actor! Mari gogomani!*, semnat „Farsor“ (De unde, prin ulterioară sugestie, și schimbarea titlului în *Mare farsor, mari gogomani).* A izbucnit, în primăvara anului următor, marea răscoală a țăranilor. Potrivit deslușirilor ulterioare ale fiului său Luki, Caragiale a rămas la început ca lovit de trăsnet, apoi a reacționat în felul vulnerant care numai lui Eminescu îi fusese propriu până atunci. „Indignarea“ trebui să nască acum „proză“ de un fel aparte, unică în analele scrisului românesc, — pamfletul *1907, din primăvară până-n toamnă*, a cărui primă parte a apărut în numărul din 3 aprilie al ziarului vienez *Die Zèit* (semnată „Un patriot român“). În toamna anului 1907 mult amplificat, impresionantul rechizitoriu era tras în treisprezece mii de exemplare la tipografia ziarului *Adevărul*, într-o broșură ce s-a vândut cu repeziciune și cu răsunet imens. Cât îl privește pe autor, el îi deslușea vechiului prieten Alceu Urechia, într-o scrisoare din 27 octombrie 1907, rațiunile de o viață întreagă care l-au determinat să pună această gigantică parafă civică, edificatoare întru totul, activității sale scriitoricești de o viață: „Ceea ce crez am spus și am să mai spun — asta e numai capitolul prim al unei serii mari — ori la ce pagube m-aș expune. Intrarea în viața publică mi-a fost până acuma închisă de boierii și de ciocoii noștri pe simpla bănuială instinctivă că n-aș fi amantul destul de fidel al sacrei noastre Constituțiuni. De ce adică astăzi, la bătrânețe, să nu fiu leal, să nu le dau dreptate oamenilor, arătând pe față de ce sentimente sunt animat față de actuala organizare de stat? De ce să nu arăt lumii cum am văzut eu împrejurările sociale și politice la care am asistat și ca istoric, nu numai ca simplu comediante?

Așa a și făcut Caragiale, publicând în *Convorbiri* (devenită apoi *Convorbiri critice),* revista dizidentului junimist Mihail Dragomirescu, versuri fabulistico-parabolice precum *Duel*(1 iulie 1907),*Bietul Ion* (numărul din 15 iulie — 1 septembrie 1907), *Boul și vițelul* (1 ianuarie 1909), în fine — parodii (pe linia unor mai vechi și îndelungi preocupări) ca *Pașa din Silistra*(în *Luceafărul* din 1 aprilie 1912) și altele asemănătoare. Însă, paralel cu senzația unei grabnice îmbătrâniri biologice, în pofida tinereții spiritului, Caragiale descoperă ca ipostază prin excelență literară a unei înțelepciuni asemeni celor mai alese spirite dintotdeauna, un umor de puritatea întâlnită numai în scrierile de supremă altitudine ale lui Creangă. Acesta, nu înainte de o ultimă plată făcută deșertăciunii omenești a acelui timp: înregimentarea de la 1908 în proaspăt ivitul partid conservator-democrat al lui Take Ionescu, de care îl legau vechi dovezi de prețuire reciprocă și pe care îl însoți în lungi turnee electorale prin țară, cu nădejdea de a fi ales deputat și de a putea rosti de la chiar tribuna parlamentului cele ce credea și ca „istoric“ al epocii sale, nu doar ca „simplu comediante“. Încercare vană, ca și „noocrația“ de mai târziu a lui Camil Petrescu. Dar și ultima de acest fel. Intuită de mai înainte, perspectiva lui *in aeternum* îi dictează să se sprijine tot pe vechea, încercata lui armă a scrisului, pentru cât i-a mai fost dat să trăiască. Acum a dat la iveală ultima serie de neprețuite scrieri prozastice, ca *Monopol...* (în *Opinia* din 16 noiembrie 1907), *Ion,* — cel care nu vrea să admită în ruptul capului că un măgar stilat poate să execute cu mari performanțe solistice *Carnavalul de Veneția* cu variațiuni (în *Universul* din 9 martie 1907), *Mamă...*(în *Universul* din 6 martie 1909), *Partea poetului* (în *Universul* din 23 martie 1909), *Pastramă trufanda* (în *Universul* din 13 aprilie 1909), fără de perechea nuvelă *Kir Ianulea* (în *Viața românească*, XV, din noiembrie 1909), *Calul dracului* (în budapestana *Lupta* din 15 noiembrie 1909). Sunt scrieri în care râsul nu întru totul îngăduitor, dar cu acele însușiri ca și oculte ale marelui umor care cu greu pot supăra chiar pe cititorii fără duh, se ia parcă la o decisivă întrecere cu desăvârșirea compoziției și aticitatea expresiei. Paralel, Caragiale, scriitorul care declarase în repetate rânduri că are oroare de „teorii“ (estetice ori de altă natură), punea la cale două cicluri de corespondență publică cu Vlahuță, *Politică și literatură* (în *Universul* dintre 16 martie 1909 și 5 ianuarie 1910) și *Morală și educație* (în *Universul* dintre 15 ianuarie 1910 și 25 mai 1910. Aici întregea în chip neprevăzut cele afirmate în pamfletul *1907, din primăvară până-n toamnă,* — din perspectiva artistului-cetățean al epocii sale și al tuturor timpurilor. De aceea li se par unora, de astăzi, asemenea scrieri atât de „moderne“! În 1910, la Editura „Adevărul“ se publica ultimul volum îngrijit de Caragiale însuși, *Schițe nouă,* incluzând cele mai de seamă dintre scrierile prozastice amintite și altele.

Pentru cine știa să vadă, Caragiale era pe la capătul primului deceniu al secolului nostru un om sfârșit. Lehamitea din adâncuri nu mai putea fi întru totul mascată de verva de suprafață, aparent prin nimic știrbită. Cum se întâmplă în asemenea momente de supremă cumpănă, Caragiale căuta acum societatea tinerilor, în care scop, pe la mijlocul de primăvară din 1909, venise în mijlocul studenților români ce studiau la Budapesta. În 1911, colaborând la *Românul* din Arad, o făcea cu exclusivul scop de a contribui la anihilarea vrajbelor politice ale românilor transilvăneni, atât de inoportune pe atunci. În schimb, după ce în 1901, aflat încă în țară, acceptase să i se sărbătorească un sfert de secol de activitate literară între prieteni, în 1912, inițiativa ca și oficială a Societății scriitorilor români de a-i sărbători împlinirea a șaizeci de ani o respinse cu toată demnitatea. Răspundea la numeroasele felicitări cu afabilitate și cu câte un „trăiască frumoasa și cumintea limbă română", —știind-o pe deasupra vrajbelor meschine ale timpului său. Rămânea însă neclintit în convingerea că demnitatea lui de om și de scriitor nu-i îngăduie, după ce atâta vreme fusese călcată în picioare, să accepte — tot ca pe o umilire, piezișă — sărbătorirea la care acum se făceau a „consimți" și Dumitrachii de la putere.

După ce mai bine de jumătate de noapte vorbise cu fiul său Luki despre literatură, teatru, încheindu-și demonstrația cu argumente potrivit cărora socotea că piesa shakespeareană *Macbeth* e „capodopera artei dramatice", Caragiale — care își ascunsese îndelungată vreme de ai săi prea intensele bătăi ale inimii — zise că e vremea de odihnă. În dimineața următoare din 9/22 iunie 1912, a fost găsit mort „sprijinindu-se cu un cot de perna din pat și cu obrazul foarte liniștit"[1]. A trebuit ca trupul, chiar și fără suflarea care pe atâția netrebnici îi incomodase, să zacă în capela unui cimitir protestant de la ceremonia ad-hoc de înhumare și până la 18 noiembrie 1912. Abia atunci, după penibile intervenții epistolare ale soției scriitorului, sicriul a ajuns în țară și a fost astfel redat pământului românesc, unde îi era locul. La cimitirul Bellu, trupul lui Caragiale a fost încredințat odihnei eterne în imediata vecinătate a mormântului ce i se orânduise cu ani înainte lui Eminescu.

II. PARADOXELE UNEI „BIOGRAFII INTERIOARE"

Urmărind existența lui I.L. Caragiale dincolo de aspectele ei strict circumstanțiate — uneori pitorești, altă dată de „om anapoda", în atâtea rânduri vădind înfruntarea demnă a tot felul de împrejurări nu doar dramatice, dar și stupide (de „om fără noroc", cum îi părea scriitorului îndreptățit să se creadă) —, e greu să evităm bănuiala unor mari ciudățenii ale alcătuirii sale lăuntrice. Scriitorul însuși n-a căutat să spulbere asemenea bănuieli, ci le-a potențat în tot chipul, fiind poate mai conștient decât oricine că *geniul* (iar cel de tip „comic" cu precădere) e împins de însăși structura lui supranormală să se încurce la tot pasul printre normele croite de — și pentru — o lume comună ori și mai rău decât atâta, cum a fost cea în mijlocul căreia i s-a dat să trăiască. De aici, în propoziție liminară „cinismul" de suprafață ce i-au reproșat unii și alții, atitudinea de „comediante", nastratinească, menite a masca deopotrivă o mare sensibilitate ulcerată, ca și o intelectivitate cu infinite resurse în privința surprinderii a ceea ce contravine măsurii de aur a bunului gust și a bunului simț. Încât, tot războindu-se cu asemenea contrarietăți, obstinația, refuzul compromisului crescându-i direct proporțional cu absurditățile ce i se iveau în cale, mai poate să mire faptul că I.L.

---

[1] Luca I. Caragiale, *Amintiri despre Caragiale*, în *Ideea europeană*, nr. 29-30, 1920

Caragiale și-a cheltuit — au înțeles aceasta mulți contemporani luminați de-ai săi — o mai mare parte din geniu în învălmășelile vieții decât în compunerea inalterabilei sale opere?

Mai mult ca oriunde, vicisitudinile (și satisfacțiile de un „sadism“ sublim, dacă se poate zice așa) ale geniului autentic care, deși *știe*, nu-și poate ascunde cu totul nedumerirea că nu e recunoscut drept „profet“ în locul și în timpul lui istoric, și-au găsit expresie artistic-destăinuitoare în *Ion*...E cea mai străveziu autobiografică și, în același timp, cea mai splendidă metaforă epică, de un indicibil umor amar, dintre narațiunile prin care scriitorul și-a figurat risipirea energiilor creatoare în cotidiana luptă cu obtuzitățile simțului comun, înainte de a ajunge să și le obiectiveze pe calea artei. În raport cu „soră-sa“, „Ion“ simbolizează faptul că *evidența* apare ca *absurdă* într-un noian de *neevidențe*.

Într-un fel mascat-autobiografic precum al lui Eminescu, cel din poemul târziu *Mușat și ursitorile*, dar, considerând narațiunea aceasta și în sine, ca pe o strălucit condensată replică modernă — din planul strict artistic — a *Elogiului nebuniei* al lui Erasmus, *Ion*... este metafora între toate elocventă a paradoxelor existenței de aievea, dar și ale „biografiei interioare“, precum și ale întregii opere caragialiene. Comentatorii au accentuat când o ipostază a felului adânc de a fi și al scrisului caragialian, când alta, într-o dezbatere care chiar astăzi e greu să întrunească unanimul consens. Să ne referim, în această privință, la câțiva comentatori iluștri. Într-un necrolog scris în 1912 cu verva torențială ce-l caracteriza, N. Iorga începea prin a aminti că scriitorul „trăia de ani de zile într-un exil de bunăvoie, pe care țara nu-l merita“. Se referea istoricul la țara cea mare, la „talpa țării“, care fără îndoială, nu dorise și nu merita răzlețirea de ai săi a unuia dintre supremii noștri clasici? Dar nu asupra acestei aserțiuni vrem să mai stăruim aici, deoarece, în ordinea ideilor puse în discuție, interesează mai cu seamă splendidul portret creionat în continuare și ceea ce se formulează drept concluzie: „Urmașii cari n-au văzut și auzit omul n-o vor înțelege [atitudinea constantă — n.n.] la acest om cu ochii în cari fugeau flăcări ciudate, de ironie și înduioșare, de admirație și pornire distrugătoare, acest om cu impresionantul glas de impunere a credinților și capriciilor sale, cu gesturile stăpânitoare, zguduitoare, nimicitoare ale unui genial actor, acest spirit plin de intenții ironice și de capricii rafinate, capabil de elementare asalturi crude, de entuziasmuri oarbe, de neînduplecată negație provocatoare, azi într-un fel, mâine în altul, cu totul opus, dar totdeauna, ca poezie, ca glumă corosivă, mai presus de măsura obișnuită a ființei omenești [...] Era așa pentru că în el s-au luptat totdeauna, într-un conflict tragic, care l-a sfâșiat, instinctele clasice cele mai sigure cu pornirile romantice cele mai cutezătoare“ și „niciodată nu era mai mândru decât atunci când putea să prindă în senina formă clasică rece ceva din concepțiile unui romantism înflăcărat“[1].

---

[1] *Pagini alese*, București, E.P.L., 1965, p. 140-141

Însă dacă „instinctele" (partea adâncă și constantă dintr-un om) erau la Caragiale „clasice" și numai „pornirile" (partea spontană, aleatorie, imprevizibilă, declanșată de împrejurări) erau „romantice", cumpăna ar înclina spre acreditarea unei structuri de adâncime aparținând tipologiei *clasice*, — afirmație ce nu se prea verifică prin repezile trăsături ale portretului anterior schițat.

Cu șovăieli și contraziceri frecvente, altfel îi apare lui Eugen Lovinescu structura adâncă și, prin urmare, apartenența tipologică a lui I.L. Caragiale: „N-a fost lipsit numai de idealism și de generozitate, ci și de poezie; eroinele sale n-au feminitate, nici duioșie [...] Nici natura n-a existat pentru Caragiale și se poate afirma chiar că nici un scriitor român n-a văzut-o mai puțin decât dânsul [...] Lipsită de adâncime, de orice ideologie, de orice suflare generoasă, pesimistă, de o vulgaritate, dealtminteri, colorată, — după ce s-a bucurat de prestigiul unei literaturi prea actuale va rămâne mai târziu cu realitatea unei valori mai mult documentare"[1]. Iată-l deci pe Caragiale afiliat unui soi de „realism" târâtor în structura-i sufletească, în operă; ba, fiind „teatrul lui Caragiale [...] un izvor de apă tulbure, în care joacă o pulbere de necurățenii", fiind „întristător ca un spital de infirmități morale și intelectuale", înțelegem că Lovinescu îl identifică cu cea mai joasă accepție ce i s-a putut da „naturalismului". Pentru Pompiliu Constantinescu, datele felului de a fi caragialian, ale formației, înzestrării, intenționalităților pur artistice, duc la o altfel de situare: „Într-un grup de romantici, el este singurul realist, pornind de la observația directă, pe care o prelucrează, o condensează prin luciditate, dobândind un echilibru rar între materie și expresia ei artistică, adică ridicându-se la clasicism [...] Caragiale are o viziune realistă a societății române într-un moment de criză evolutivă [...] Dacă ar fi procedat ca un clasic francez, redus la schema pură a psihologiei, ar fi creat câteva figuri aproape atemporale, de valoare universală, dar de o atenuată semnificație socială. Integrarea psihologiilor individuale în fresca unei societăți este semnul realismului său, dovada unei intuiții sociologice, simțul unei adevărate «comedii umane», pe care nu-l regăsim la nici un alt scriitor național"[2].

Lui Pompiliu Constantinescu, așadar, Caragiale îi apare ca un „realist" prin uriașa capacitate de cuprindere a datelor lumii obiective ori subiective, dar și ca un „clasic", în înțelesul selecției esențialului și al sintezei de o limpiditate care îngăduie privirii să vadă larg, departe. Tudor Vianu e mai decis în opțiuni: „Printr-o diferențiere individuală, proprie creației de geniu, realismul povestitorilor români din veacul al XIX-lea atinge neașteptata lui plenitudine în opera lui I.L. Caragiale [...] Pictura mediului contemporan, a omului care îl reprezintă și a chipului în care el se mișcă și vorbește alcătuiesc obiectul artei lui I.L. Caragiale [...] În vederea împlinirii programului său, Caragiale a înțeles că trebuie să se elibereze de directivele retoricei clasice, care continua să înlănțuiască nu numai pe scriitorii militanți din prima jumătate a veacului, dar și pe unii din scriitorii apreciați ai timpului său [...] Antiretorismul lui Caragiale este o atitudine conștientă“[1] etc.

---

[1] E. Lovinescu, *Critice*, vol. VI, București, Ed. Ancora, f.a., p. 23-24
[2] Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, 2, Editura pentru literatură, 1967, p. 17, 19, 21

În sfârșit, Caragiale îi apărea lui Șerban Cioculescu într-o privire de ansamblu astfel: „Unii contemporani au fost minunați de «impresionabilitatea» neobișnuită a lui Caragiale, în care au văzut chezășia temperamentului de artist și cheia variabilității în atitudini, comportări și îndeletniciri. Această impresionabilitate nu vibrează însă în atingere cu formele plastice, cu universul deschis simțurilor. Ea este de ordin pur intelectiv. Calitatea dominantă a lui Caragiale este inteligența [...] Alți contemporani s-au lăsat impresionați de «cultura vastă» adunată de scriitorul autodidact. Prin puterea apreciabilă de asimilare și prin specularea abilă a ideilor sau cunoștințelor însușite din ajun, actorul neîntrebuințat și-a putut juca rolul de om de cultură generală. Inteligența lui Caragiale se găsea însă pe tărâmul propriu în intuirea oamenilor cu discrepanțe între aparență și esență [...] Câte unii caută să-i reducă rolul de artist la copierea realității nemijlocite. Aici intervine însă rolul hotărâtor al inteligenței creatoare: spiritul autocritic discerne și cerne elementele semnificative, eliminând neesențialul [...] Caragiale nu are [...] nimic romantic în alcătuirea interioară. Nu e simțitor la universul sensibil, nu se împărtășește cu sensurile mistice ale naturii [...] Prin constrângere, meșterul de școală clasică a dat dialogurile sale chintesențiate, fără un cuvânt de prisos și cu expresivitatea în funcție de adevăr sufletesc, iar nu de culori și ritmuri romantice“[2].

Ce e complementar, în esență, dar și cât e divergent în susținerile citate până acum, oricine a putut observa. Încât, după ce am zăbovit pe la câteva răspântii — să ne însemnăm reperele (și de un fel, și de celălalt) care pot folosi noilor explorări, incitându-le, și să ne asumăm efectuarea acestora.

*

Parafrazându-l pe Eminescu, cel atât de încredințat că „antitezele sunt viața“ în totalitatea ei ontică, I.L. Caragiale ar fi putut adăuga — cu expresia unui binecunoscut erou al său ce-l prefigura într-un fel pe *Ion*....: „Și eu!“ Caragiale nu era numai de „inteligența spăimântătoare“ pe care i-o sublinia într-un rând G. Ibrăileanu[3] — suveran independentă de orice intruziune afectivă, care, de n-ar fi „humusul“ inteligenței, nu i-ar face cu putință manifestarea cel puțin modestă, normală, necum „înspăimântătoare“. E ceea ce documentează semnificativ Ibrăileanu, după ce se referise la „inteligența“ fără posibil termen de comparație pentru el a dramaturgului: „Așa cum îl simțim din opera lui și cum îl știm din viața lui particulară, putem admite (ba suntem chiar siguri) că el ar fi petrecut ceasuri plăcute în tovărășia lui Jupân Dumitrache la un pahar de vin, ori la o sindrofie, cu el, cu Veta și Zița — pentru ceea ce mai rămăsese în ei natural și inocent. Dar e clar că societatea lui Rică, produs social absolut falsificat și primejdios, i-ar fi repugnat, ca și a lui Farfuride, Cațavencu, Mache și Lache, și nu i-ar fi suportat decât din interesul de a-i observa, ca să-și satisfacă mizantropia [cuvânt fără sens, în cazul unui geniu absolut precum Eminescu, Caragiale, sau cu un sens constructiv care doar puținor oameni li se revelează — n.n.] și ca să-i eternizeze în comedii și schițe. («Îi urăsc, mă!», mi-a spus odată cu o privire aspră, după ce susținuse un moment că-i zugrăvește obiectiv, fără nici o pasiune)". Iar puțin mai departe: „Iubirea de simplicitate și natural e singurul lucru care l-a făcut să-i scape accente sentimentale și care a dat operei sale câteva tonuri de nostalgie a trecutului"[1].

---

[1] *Arta prozatorilor români*, București, Ed. Eminescu, 1978, p. 118

[2] *Viața lui I.L. Caragiale*, București, Ed. Minerva, 1972, p. 409-411

[3] G. Ibrăileanu, *Scriitori români și străini*, vol. I, 1968, p. 242

În raport cu asemenea observații ale unui fin psiholog ca autorul *Adelei*, care a avut norocul să-l cunoască pe Caragiale, câteva disocieri sunt, totuși de neevitat. Prețuirea „simplicității" și a „naturalului" nu trebuie atașate, în cazul marelui scriitor, exclusiv afectivității, ci în deopotrivă măsură și inteligenței, mereu observatoare a măsurii lucrurilor sau încălcării acesteia pe planul nepotrivirilor dintre ceea ce *este* sau poate numai *să apară* ceva ori cineva. „Calitatea dominantă a lui Caragiale este inteligența" — zice, peremptoriu, Șerban Cioculescu. Însă tot acest eminent biograf al lui Caragiale nu s-a lăsat până n-a lămurit în toate detaliile episodul funambulesc-"sentimental" cu „Fridolina", care arată fără putință de contrazicere că — intermitent, mai curând alternativ — „les raisons de la raison" erau împuținate, dacă nu de-a dreptul obnubilate, de „les raisons du coeur". Și, pe urmă, nu e de văzut o simplă „butadă", iscată de pornirea irepresibilă a contrarierii interlocutorilor, în afirmația tăioasă a lui Caragiale de la o petrecere organizată cu prilejul semicentenarului „Astrei", cum că el nu era un „satiric" (adică, așa cum se crede prin reducție, un serv al intelectului pur), ci — accentuarea venea, desigur, din rațiuni retorice — un „sentimental". Mai înainte cu câteva luni, în același an, 1909, în ciclul de scrisori deschise *Politică și literatură*, schimbate cu Al. Vlahuță în *Universul*, Caragiale subliniase impulsurile de profunzime ale scrisului satiric: „Indignarea, a zis unul [Juvenal — n.n.], face versul, și... proza, adaog eu"[2]. Și, atunci, care-s, în raportul dintre *inteligența* și *afectivitatea* caragialiană, încâlciturile nodului gordian hermeneutic ce trebuie descurcate fără truculențe lesnicioase și unilateralități? Ele, cel puțin în cazul creatorilor de frumos, ni se par a fi cu deosebire două. Prima e că *afectivitatea* constituie necesarul (în viața de aievea, în alchimia „biografiei interioare") punct de plecare al creației de artă, iar *inteligența* structurată ad-hoc e punctul de sosire al acesteia. În scânteietorul eseu

---

[1] G. Ibrăileanu, *op. cit.*, vol. I, p. 257

[2] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 4, 1965, p. 468

Câteva păreri (1896), Caragiale era cum nu se poate mai explicit, concis, concluziv: „Lipsa de talent este incapacitatea de a găsi formula de comunicare intelectuală exactă a simțirii ce ne-a produs-o împrejurările materiale“[1]. Complicația a doua ni se pare că se descâlcește de la sine, dacă ne reamintim că naturile umane îndeobște, iar cele creatoare de frumos îndeosebi, au ca înclinare principală (fără ca secunda să rămână neoperantă), fie de a se deschide precumpănitor către lumea obiectivă („extravertite“), fie de a lua seama îndeosebi la reacțiile interiorității față de impactul *eu-lume* (de o amplitudine, în genere, nu mai restrânsă decât a primului tip), care iscă structuri sufletești corespunzătoare („introvertite“).

În comparație cu marele său prieten Eminescu, I.L. Caragiale — mai e nevoie s-o spunem? — era „extravertitul“ prin excelență, așa cum sunt îndeobște comicii de anvergură, însă nu neapărat și umoriștii monumentali (Creangă, spre exemplu), care au o alcătuire psihică mai curând mixtă. *Singurăticia* eminesciană, nicidecum absolută, totuși prioritară în raport cu irepresibila *sociabilitate* caragialiană, era și ea — în termenii marelui satiric — capacitatea specifică „introvertiților“ cu multiple disponibilități creatoare „de a găsi formula de comunicare exactă ce ne-a produs-o împrejurările materiale“, numai că pe căi care ne edifică mai mult asupra felului cum ar trebui să arate pentru ei „lumea căutată“, nu atât asupra a ceea ce în *lumea dată* este inadvertent față cu năzuințele lor sau netangent cu acestea. *Agorafilia* atât de specifică lui Caragiale, iarăși nu exclusivă, nu ferită de acute replieri în sine, dar oricum precumpănitoare în comparație cu solitarul monolog existențial al lui Eminescu, reprezintă înclinarea distinctivă a „extravertiților“ dotați în grad înalt cu puterea de a crea. E condiție și prilej statornic de a descoperi prin observație stăruitoare, asemuiri atente, selecție între atâtea feluri de a fi ale esențialului particularizat, ceea ce poate sugera cu maximă forță și așa-zicând prin sine, obiectiv, că existența în genere și cea umană îndeosebi diferă, devine buimăcitor de polisemică prin simplul fapt că *autenticitatea*, firescul desfășurării ei, e împinsă la tot pasul să se confrunte ca *inautenticitatea* nudă sau — și mai adeseori — impostoare. E ceea ce credem că rezumă Caragiale prin înțelesurile incomparabilei sale narații *Ion*...

Însă paradoxele firii adânci caragialiene abia de acum înainte încep să se ivească, în cavalcadă. Pentru Caragiale, spre deosebire de Eminescu, nu există ceea ce acesta în postuma *Aveam o muză* numea „lumea căutată“, ci numai lumea de aievea, dată, tangibilă, cu putința de a fi observată nemijlocit, după măsura ce-i este inerentă, nu după o măsură a probabilului, deziderativ-posibilului, adică — în fond — himericului. De aici, deosebirile bătătoare la ochi dintre stilul de viață și stilul operei celor doi clasici de întâia mărime ai literaturii noastre. În *Contrapagină* (1868), în notații manuscrise din aceeași perioadă, Eminescu descoperă înaintea lui Caragiale „mofturile“ lumii de aievea în întruchipările lor cele mai lămurit individuate, cele ale existenței umane în anumite cadre social-istorice și mai generale, de a căror condiționare obiectivă își dădea seama cu o mare limpezime vizionară. Însă tocmai de aceea, în virtutea acestui vizionarism sfărâmător de limite, Eminescu își reprezenta lumea dată, cea între toate mai tangibilă, a „cetății“ dintr-un anume timp și loc, doar ca pe una dintre întruchipările posibile și limitat dăinuitoare ale necesității universale. O vedea ca pe un „fragment“ sortit să devină, „cerc strâmt“ numai în măsura în care pierduse, nu mai știa și nici nu mai căuta să refacă legătura cu „întregul“, fie și pe calea anevoioasă a deschiderii spre ipostaze ale existenței mai ferite de strâmtimea cotidiană, termitieră. „Romantic“ (de vrem numaidecât să-l numim astfel), Eminescu prin aceasta este: prin a nu ignora — necum a rupe — punțile reale sau posibil de stabilit dintre lumea *dată* oamenilor și „lumea căutată“ de ei în mai precară sau mai avizată cunoștință de cauză, ci prin a extinde între semeni conștientizarea necesității de a le multiplica.

---

[1] *Op. cit.*, p. 35

Însă pentru Caragiale, ziceam, „lumea căutată“ nu există în arătata accepție eminesciană, ci numai cea dată. Limitându-se cu obstinație la studiul precumpănitor moralistic al evenimentelor, oamenilor, moravurilor din epoca sa, mărturisindu-și ostentativ, repetat, oroarea față de teorii, sisteme și orice ar mai fi semănat cu încercarea de transcendere a antropologicului, pe care îl considera *dat* dintotdeauna și pentru totdeauna, Caragiale — omul și creatorul — pare a fi întruchiparea literală a ceea ce Aristotel înțelegea prin „zoon politikon“. În virtutea acestei calități pe care a vrut să o acrediteze ca fiindu-i capitală (diseminând insidios ori punând în paranteză nuanțele întregitoare și chiar modificatoare de perspectivă), Caragiale li s-a înfățișat contemporanilor și mai târziilor comentatori ai operei în felul amintit mai înainte numai în parte: „romantic“ ce năzuiește spre clasicitate (Iorga); „clasic“ cu minuție obiectivă în observație, *realistică* (Pompiliu Constantinescu); prim exponent de excepție al „realismului“ românesc — cu vădite aprehensiuni față de „retorismul“ clasicizant (Tudor Vianu); „naturalistic“ în sensul peiorativ, plat—documentaristic al termenului (Eugen Lovinescu); un „naturalist“ de substanță, cel mai „zolist“ scriitor român — dacă îl situăm în astă privință numai după Delavrancea (G. Călineascu); un spirit nebănuit de „modern“, anticipând contemporanul „teatru al absurdului“ (B. Elvin); împrospătător în spirit nebănuit de „modern“ al unor multiple și vechi tradiții dramaturgice (I. Constantinescu) etc., etc. Să pomenim în treacăt, spre mai buna evidențiere a „mozaicării“ comentariilor, că I.L. Caragiale a fost considerat un „indiferent“ față de idealurile înalte ale societății (C. Dobrogeanu-Gherea), un cinic lipsit de orice fel de idealuri (E. Lovinescu), un inaderent la spiritul românesc, un târziu „ocupant fanariot“ de o speță aparte (N. Davidescu), un insensibil față de minunățiile naturii (Mihail Dragomirescu, Ioan Slavici), un opac — în ordinea artistică, cel puțin — la vraja „eternului feminin“ și la câte alte porniri sufletești frumoase (același Eugen Lovinescu) etc. Prin urmare, opiniilor când divergente, când involuntar complementare, care vizau îndeosebi creația caragialiană, li s-au adăugat și puncte de vedere fără de rea intenție sau premeditat detractoare (mai alambicate, firește, decât cele grosiere ale lui Dimitrie Sturdza), potrivit cărora Caragiale — omul și artistul — era un monstruos cuib de șerpi sufletești, sau, de putem subînțelege și astfel, un Aretino al literaturii române.

Până să ajungem la insinuările și reproșurile izvorâte din rea credință, să ne oprim cu stăruința cuvenită la opiniile ce trădează intuiții remarcabile privind felul de a fi al omului și scriitorului Caragiale. Din păcate, acestea au rămas numai la „copaci“, spre a mai cuprinde dintr-o privire „pădurea“. N-au fost împinse până la acea comprehensiune care să îmbrățișeze deopotrivă *coerența* geniului plăsmuitor și a operei sale. Îl vom scruta, de aceea, acum, nu prin prisma biografiei de aievea (unde, ca la oricine în ultimă analiză, *constantele* și modul lor specific de relaționare, de intercondiționare, se văd mai greu din pricina *variabilelor* de comportament pe care le determină în devenirea oricărei existențe impactul cu neprevăzutul și ireversibilul evenimentelor obiective). Vom adopta unghiul a ceea ce nouă ne apare mereu ca „biografie interioară“ (unde, am arătat în mai multe rânduri de ce, *constantele* nu mai pot fi obnubilate de *variabile* pentru ochiul prevenit), spre a observa că felul adânc de a fi al *omului* Caragiale poate fi asemuit cu ivirea și constituirea până la deplinătate a unei galaxii. Funciarmente, prin datele naturale ale alcătuirii lui lăuntrice, Caragiale a început și a sfârșit prin a se manifesta ca o veritabilă „stihie“, a cărei proprie *raționalitate* este indiscutabilă și cu noima ei profundă printre toate cele ce există și se manifestă. Aceasta, din pricină că îi era dat să contrarieze la tot pasul mersul mai „nestihial“ (în sensul de mai „rutinier“, mai „de serie“, în pofida aparentei varietăți date de „individuație“) al lucrurilor lumii, al vieții oamenilor. „Stihia“, de orice fel ar fi, e nu doar *monumentală*, ci mai cu seamă *substanțială* în principiul și în încorporările ei, fără vreo discrepanță între *cum este* și *cum apare*.

Din toate cele de mai înainte rezultă două constatări generice. Întâia este — de vrem să înnoim asemenea veche sintagmă — că „lumea e un teatru“ ce (spre deosebire de vechile accepții) *își autoregizează* fără vreo pauză „spectacolele“, distribuind în ele și „actori“ care au realmente un „rol“ de jucat (inclusiv capacitatea nativă de a-l juca după cum se cuvine), dar și „pseudo-“ ori „similiactori“, care nu au altă pricepere decât de „a-și carica ori improviza rolul“. În al doilea rând rezultă că, dintre „actorii“ care au într-adevăr un „rol“ de jucat pe imensa scenă a lumii, se diferențiază și câte unii dotați cu irepresibila pornire de a *re-face* concentrat și plurisemnificativ, prin mirificul „joc secund“ al artei, marele spectacol mundan. Dintre ei, unii înfăptuiesc asemenea sortilegiu — fie comparând explicit *autenticitatea* cu *inautenticitatea* „rolurilor“ ce li se înfățișează prin contemplație nemijlocită (cele din ambianța și din vremea lor), fie prin vastă, complexă documentație culturală, vizând (tot în scopuri comparative) alte timpuri și locuri. Alții, dotați cu însușirea de a simula că nu observă deosebirea dintre „actori“ și „pseudo-“ ori „similiactori“, abia pun discrepanțele în mai orbitoare lumină, părând — sau chiar sfârșind prin a deveni — absolut detașați, „obiectivi“, și desfătându-se fără crispare, chiar „simpatetic“, de spectacol întreg, așa cum li se înfățișează. Când un asemenea „actor“ înzestrat cu aptitudinea de a re-face toate câte există și se petrec nu-și poate reprima — și nici nu vrea — reacția față de „rolurile“ ce compară, atunci el se numește Eminescu. Însă când își reprezintă spectacolul lumii din locuri și unghiuri de observație care par a surprinde doar superficia înveselitoare, înfățișând-o cu aparentă detașare amuzată (de multe ori chiar uitând că asemenea atitudine e numai autoimpusă, derivată), atunci el se numește Caragiale. „Galaxia“ de un fel aparte a lui Creangă se rotește pe o orbită situată cam la jumătatea distanței dintre celelalte două.

Așa privind lucrurile, opiniile detractoare despre cel mai mare „poet comic“ român intră în bolgiile din care s-au ivit, iar celelalte, aparent divergente, totuși complementare, își află locul firesc într-o *structură* interpretativă care să nu o contrazică pe a „biografiei interioare“, ca și pe a operei caragialiene estimate în totalitatea ei. Caragiale-omul a fost derutant, se înțelege, pentru majoritatea contemporanilor săi (cu excepția, cât se poate de marcată, a lui Paul Zarifopol), ca și pentru comentatorii de mai târziu ai vieții și operei sale. Paradoxal, numai părinților lui nu le-a apărut așa, iar el însuși se scruta cu o cumpănă în aprecieri cum numai la Eminescu și Creangă mai putem afla. De fraged copil „Iancuțu“ era „voinic“, știm că zicea mama sa, condiție fără de care (cum reflecta scriitorul într-un târziu) n-ar fi dus-o bine la „tăvăleală“. Cenestezia caragialiană nativă era a unui pui de om care îl predispunea să „râdă“ în situații în care, cu altă alcătuire psiho-somatică, alți oameni cu harul creației ar fi fost predispuși să „plângă“ sau cel puțin să se „posomorască“, să se „încrânceneze“.

Înainte de a cumpăni lucrurile după priceperea noastră, să mai consemnăm cum se autodefinea scriitorul însuși, târziu, în antifrazica (și nu prea; cel puțin judecând după titlu) *O răutate:*

„Singurul bucureștean care s-a alipit de fosta «Junime» literară din Iași — rara avis, gâscă rară.

În politică, lipsă totală de principii, totuși o extremă consecuență: votează regulat cu opoziția, deși îi este totdeauna antipatică.

Posedă secretul de a-și câștiga vrăjmași noi și de a-și pierde prietenii vechi. Dintre aceștia, puținii cu cari încă nu s-a certat îi găsesc oarecari merite de prozator.

Neavând un unchi în America, a trebuit să se mulțumească cu o mătușe în Europa.

Și-a făcut studiile la școala lumii — unde nu se cer examene.

Particularități: Meloman; ureche, memorie și gust muzical bine dezvoltate“[1].

---

[1] *Moftul român*, nr. 8, 1893, p. 6

*

După toate cele de până acum, o perspectivă unificatoare începe să se întrevadă. Cu imense resurse de a-și schimba dipozițiile în toată clipa (indiciu de neasemuită plinătate lăuntrică), alternând entuziasmul cu recea sclipire sceptică a ochilor, mansuetudinea cu agresivitatea feroce (mai curând verbală), îndârjirea febricitantă cu atonia, pornirea torențial-colocvială cu mutismul, Caragiale era un „sentimental“ impenitent (adică și cu disponibilități *impulsive* corespunzătoare), mereu obligat să-și împingă la beligeranțe „inteligența înspăimântătoare“ cu stihia *afectivă* din el. Sfârșind prin a avea câștig de cauză aproape totdeauna luciditatea intelectivă, emotivitatea torențială caragialiană a trebuit nu să fie reprimată, ci doar să cunoască tot felul de îndiguiri și transmutații. În chestiunile de inimă, nu o dată Caragiale a început prin a cunoaște năucitorul „coup de foudre“, acționând un timp cu stupefiante nechibzuințe, emanând parcă dintr-o *candoare* adolescentină, ajungând însă cu vremea în astă privință la o *pudoare* aproape generalizată și la comportările subsecvente. Episodul cu „Fridolina“, atât de bine elucidat de către Șerban Cioculescu, face de prisos orice alte exemple, cu excepția celui ce a dus la căsătoria scriitorului cu liliala Alexandrina Burelly. Prin urmare, intelecțiunea caragialiană, cu infinite resurse și porniri de a surprinde ceea ce contrariază bunul simț și bunul gust, a dus foarte repede la acea *pudiciție* care, prin tot alte medieri adecvate și diversificatoare, l-a împins pe scriitor să-și facă din atitudinea de „comediante“ ca și o a doua natură. Întocmai ca și memorabilul *Ion*... al său, Râdea de „urechiați“, ca să nu plângă, dar între oamenii ce-i inspirau stimă nu se împiedica să exclame: „Îi urăsc, mă!“ (Pe „urechiați“).

Prin urmare, e cazul să ne înțelegem cel puțin în câteva mari privințe. Obiecția cea mai gravă care i s-a făcut omului și scriitorului Caragiale era de a fi fost lipsit de „idealuri“, numai astfel explicându-se faptul, pasămite, că—fie și concurând „starea civilă“ în ordinea puterii de creație — a populat literatura română cu o lume de monștri morali. Obiecția este simplificatoare cel puțin din două motive. Întâi, ca să poți crea „monștri“ atât de plauzibili și de feluriți, parcă întrecând varietatea și autenticitatea celor din viața de aievea, trebuie să ai și suficiente „modele“ în lumea obiectivă, inclusiv capacitatea de a le observa cu de-amănuntul, a le descoperi genul proxim și diferența specifică în felul de a gândi, a simți, a se purta; a selecta deopotrivă ceea ce e caracteristic, unic, la suprafață, dar și generic, larg definitoriu, în profunzimi. Altminteri, te-ai secătui repede prin repetare, ceea ce știm că lui Caragiale nu i s-a întâmplat până la sfârșitul carierei lui scriitoricești. Vasăzică, oprindu-ne o clipă la această jumătate de raționament: putem avea certitudinea, în pofida celor ce i-au reproșat scriitorului „lipsa de idealuri“, că asemenea carență, chiar de am admite cu titlu de ipoteză că i-ar fi aparținut, caracteriza cel puțin în egală măsură lumea ce i-a fost sub ochi și pe care a strămutat-o chintesențiat în planul ficțiunii artistice. Însă al doilea și cel mai de seamă motiv pentru care reproșul „lipsei de idealuri“ a scriitorului apare întristător de simplist e în constatarea elementară că trebuie să fii pătruns de cu totul înalte idealuri ca să observi cu lărgimea și acuitatea caragialiană absența lor în mediul ambiant. Poate exista o mai tranșantă separație între un autor și eroii săi decât „râsul“ caragialian? Și poate exista — și artisticește, și altfel — o mai grozavă desconsiderare a unor asemenea „eroi“, când nici nu te ostenești a le contrapune vreun „ideal“, deși în numele lui îi distingi cum *sunt* și cum se ostenesc *să pară*, ba te și faci a-i admira până „peste poate“ pentru felul cum *par să fie?* Dacă nu am considera inadvertentă, cum am arătat și în cazul lui Eminescu, noțiunea atât de precar rubricativă de „pesimism“, ar trebui să adăugăm denigratoarei etichete a celor cu „lipsa de idealuri“ și pe aceea potrivit căreia Caragiale oferă cea mai pesimistă viziune asupra lumii din cuprinsul literaturii române, de vreme ce înfățișează în opera lui cele mai numeroase întâmplări, moravuri, chipuri de la antipodul idealurilor. Numai că întrebarea e: în orice fel de scrieri artistice, dar mai cu seamă în cele ce stau sub semnul integralității comicului „idealul“ trebuie să fie numaidecât *explicit?* Sau (pentru mai completa obținere a efectului de șoc al „râsului“) poate fi doar *sugerat* (prin varietatea de procedee ale „culorii inverse“), poate fi *implicit?*

S-a zis, de pildă, că mult discutata „impresionabilitate“ caragialiană, oricât de „neobișnuită“ li s-a părut unora, „nu vibrează [...] în atingere cu formele plastice, cu universul deschis simțurilor. Ea este de ordin pur intelectiv. Calitatea dominantă a lui Caragiale este inteligența“[1]. Observația este îndreptățită în ansamblu, totuși cu un anume viciu de demonstrație în relaționarea principalelor ei componente. Din constatarea, probabil de nimeni contestată fățiș, cum că însușirea „dominantă“ a marelui nostru *poet comic* este „inteligența“ nu rezultă neapărat că „«impresionabilitatea» neobișnuită“ a lui Caragiale trebuia să fie de natură „pur“ intelectivă și că ea n-ar „vibra“ în contact cu „formele plastice“, cu acele aspecte ale lumii ce se deschid ca și de la sine, nemediat „simțurilor“. Însă precizările principalului biograf al lui Caragiale îl relevă ca pe „un observator direct și un auditiv, care sintetizează prin gest și vorbire structura tipic socială a personajelor“[2]. *Vorbirea*, e drept, se „aude“ însă nu „direct“ cu *intelectul*, ci în prealabil cu *simțul* corespunzător. Dar să *auzi* și „gestul“, nu înainte de a-i pricepe cu mintea semnificația, să-l *vezi*? Pe acel „simt enorm și văz monstruos“ din *Grand Hotel „Victoria Română“*, Șerban Cioculescu îl circumstanția strașnic în perimetrul narației cu pricina, admițând totuși că „omenescul“ din alcătuirea psiho-somatică a scriitorului s-ar fi „degradat“ în „superstiții, în ipohondrie, în sensibilitate meteorologică“[3]. De ce în „superstiții“, când în citatul autoportret, *O răutate*, autorul da a înțelege, insidios, că, „apropozito“ de superstiții și le mimează regizoral? Spre a-i „trosni“ chibriturile, „semn că vin bani“, „nu uită niciodată să le usuce înainte de a le întrebuința“. Mistificația e strävezie! Iar cât privește „sensibilitatea meteorologică“, atestată la Caragiale (ca și la Maiorescu), nu era ea o parte constitutivă a acelei cenestezii mai generale, febricitante, nude, oricum nu „de ordin pur intelectiv“? Prin intermediul intelecției artistice autorul a mărturisit-o și străveziu-autobiografic, prin acel „simt enorm și văz monstruos“, dar mai cu seamă punând-o pe seama eroilor din nuvelele sale așa-zicând „naturaliste“, a unui Leiba Zibal, a hangiului Stavrache, a popei Niță, a căror psihologie o deducem în bună măsură prin repeziciunea mutațiilor cenestezice. Dar, încă mai înainte, stările sufletești ale lui Rică Venturiano, după aventura de pe bină, le distingem numai după ceea ce „auzim“ că ne spune junele, monologic, nu prin mijlocirea pertinentelor indicații regizorale vizând anumite reacții fiziologice și mai general cenestezice, notate cu o precizie de clinician? În fine: Șerban Cioculescu ne asigură că I.L. Caragiale „nu are nimic romantic în alcătuirea interioară“ și decide că „nu e simțitor al universul sensibil“. Recunoaște, totuși, că avea „un spirit fantasc“, că îl defineau „reacțiunile nestăpânite ale inteligenței“ și că „prin excepție, artistul reușește în magie, în fantastic, în subconștient și în «culoare locală»“. Iar concluzia e: ar fi „o eroare să strămutăm ocazionalul în esență intimă și permanentă“[1]. „Ocazionale“, în raport cu *forma mentis* caragialiană, capodopere precum *Kir Ianulea, La hanul lui Mânjoală, Calul dracului*, ba și câteva din foarte timpuriile „cronici fanteziste“ ori „fantastice“?

---

[1] Șerban Cioculescu, *Viața lui I.L. Caragiale*, 1972, p. 409
[2] *Ibidem*, p. 410
[3] *Ibidem*, p. 411

Orice cunoscător de mari spirite creatoare, dintre cele ce obiectivează în chip irepetabil *unitatea proprie în diversitate*, va fi de acord cu Șerban Cioculescu și cu alți comentatori de recunoscută sagacitate, că I.L. Caragiale era „meșterul de școală clasică“[2]. De ce nu se are însă în vedere faptul că „meșterul“, oricât de priceput ar fi ajuns prin studiul la o anume școală, reprezintă ceva *derivat*, în raport cu pornirile *native* pe care a trebuit să le *structureze* într-un anume fel, ținând seama de particularitățile unice și de rezistența specifică opusă de către acestea modelării? Și de ce nu se admite că tot ceva *derivat*, după o lege *sui generis* a „paralelogramului de forțe“, reprezintă și în comparație cu *materia* nu mai puțin specifică ce i-a fost dat să fasoneze? Se recunoaște că „meșterul de școală clasică“ era, din alte unghiuri privindu-l, un „fantasc“, avea „reacțiuni [adesea — n.n.] nestăpânite ale inteligenței“, care îl împingeau spre felurite „nerozii“ încă de pe la începuturile vieții și spre postura de brav al „republicii din Ploiești“. Nu mai reamintim alte inconformisme, care scandalizau compact simțul comun. Însă, adiționându-le pe toate la cele relevate înainte, precum și la recunoașterea faptului că era în stare să distingă savorile imaginare ale „magicului“ și avea hedonia senzorială a „culorii locale“, nu trebuie să conchidem că înclinările dintâi ale firii scriitorului, subțiate, rafinate incomparabil prin „meșteșugeala“ clasică, erau ale unui romantic? Ale unui asemenea tip considerat, e limpede, din perspectiva romantismului *permanent*, nu a unuia *datat*, cum pare să fi înțeles lucrurile Nicolae Iorga. Și de ce astfel? Fiindcă *romanticitatea* de profundă esență a viitorului mare scriitor s-a simțit de cu vreme profund ultragiată de *romanțiozitatea* târzielnic mimetică, degradată parodic, a stilului de gândire și de viață a atâtora din timpul și din ambianța sa istorică. Împotriva unei asemenea „romanțiozități“, nu împotriva „romanticității“, nedegradate, stihiale, ori și rafinate, de tip eschilian, dantesc, eminescian, poesc (știm cât prețuia Caragiale pe autorul cunoscutelor *Tales*..), s-a ridicat scriitorul în finalul nuvelei *Două loturi*, cu atâtea alte prilejuri, iar acestea i-au pus în încurcătură pe mulți comentatori. De ce ar fi renunțat Caragiale la structura romantică ce a nutrit pe atâtea căi singulare neasemuitul său geniu de *poet comic*, — între altele prin prelungirea, complexificarea, rafinata distanțare de propria subiectivitate ca în „Witz“-ului marilor romantici? Asemenea distanțare e de observat în versiunea parodică a *Făcliei de Paște*, în cazul altor compuneri de-ale lui. Se comportă scriitorul astfel numai spre a nu părea asemenea celor din jur, care arborau — deodată cu redingota ori rochia cu turnură — și exaltarea romantică, însă transformându-le în caricatură, precum Rică, Nae Cațavencu, Zițele, Esmeraldele, care, înainte de a deveni reprezentări de ficțiune, constituiau foarte curente și agasante întruchipări reale? Potrivit unei mărturisiri dintr-un târziu, care consună cu episodul burleștei participări la „revoluția“ ploieșteană, e plauzibilă postura de „Rică sunt eu!“ pe care va fi adoptat-o Caragiale însuși, până să se dezmeticească. Iar în acest lung efort de a-și afla „stilul potrivit“ — în viața de aievea, cea lăuntrică, în operă —, Caragiale a recurs cu perfectă luciditate la un dublu sprijin. Primul, care, ca și în cazul lui Creangă, face de neconfundat reala-i cultură“ (de carența căreia l-au bănuit atâția) cu eteroclitul, sterilul „cărturărism“, a fost un studiu încordat și lucid. În școală, în vremea îndeletnicirilor de sufleur, la „Junimea“, în redacția *Timpului*, pe când era director general al teatrelor etc., se familiarizase cu „poeticele“ și feluritele scrieri clasice, neoclasico-vodevilistice, cu principiile filosofice și estetice ale scrierilor romantice și epigonico-romantice. Era la curent cu dezvoltarea marelui realism rus și francez, cu tezele generale și cu scrieri aparținând scientismului „pozitivist“, școlii prozastice „naturaliste“, „simbolismului“ și „instrumentalismului“, iar în paralel — cu folclorul autohton și de Orient Apropiat, cu mituri de mai difuză și longivă răspândire. Nu trebuie uitată — bineînțeles — muzica de tip „clasic“ și „romantic“, care a constituit pentru Caragiale, constant, ceea ce se numește o „violon d'Ingres“. Exceptând pasiunea muzicală, care pare să-i fi covârșit în oarecare măsură neîndurătoarea luciditate, față cu celelalte îndrumări de cultură ce i-au ațînut căile spiritului,

---

[1] Șerban Cioculescu, *Viața lui Caragiale*, 1972, p. 410-412

[2] *Op. cit.*, p. 411

Caragiale s-a comportat în egal, perfect simț de independență, asimilând foarte selectiv și sintetic ceea ce se potrivea cu felul său de a percepe viața și arta, respingând cu detașare amuzată ceea ce i se părea inutilă „fabrică de inovații“ în serie și, de altfel, simțea că nu este de trebuință înzestrării sale de „poet dramatic“ în linia comică, nu de „poet liric“. (E cazul atitudinii scriitorului față de „simbolism“ și de feluritele ipostaze mai particularizate ale acestuia). Din „naturalism“ a receptat cu multă cumpătare și supravegheată alegere unele sugestii tematice, de procedură meșteșugărească (spre exemplu, comportismul cenestezic aflat la limita dintre normal și maladiv, ipoteza „eredităților“ problematice, aluziile foarte libere și cu posibilă semnificație artistică la scientismul lombrosian etc.). Însă, prin acestea, scriitorul era mult prea departe de a deveni „zolist“, cum s-a opinat.

Mai complicată e poziția caragialiană față de „clasicism“ din care unii comentatori au făcut însăși marca structurii sale de om și de artist. „Clasic“ e Caragiale, ca și în cazul romantismului, în sensul de a-și fi simțit apartenența la *permanențele* transistorice ale „clasicității“, nu de a se fi afiliat la vreo anumită „școală“ — *datată*. Când declara câte unuia că „sunt vechi, domnule!“, scriitorul își reprezenta descendența în sensul arătat, așa cum, atunci când cu spontană iritare i-a atras atenția unui conviv de ocazie că el e un „sentimental“, își mărturisea senzația de a nu fi un răzleț față cu permanențele romanticității, cele ce nu țin de vreo trecătoare modă. Că față de curentele și școlile bine delimitate istoricește Caragiale înțelegea să nu manifeste nici o ortodoxie, o demonstrează, între altele, subtila, malițioasa distingere din eseul *Câteva păreri* (1896), unde, după ce râde de anume exagerări manieristice din cadrul curentului romantic, înțelege să procedeze aidoma cu sacrosanctele „norme“ ale clasicismului francez, fie și luând ca termen al discuției un op de extracție epigonică, belferească, totuși nu străin de unele precepte ale lui Boileau și de corespondențele acestora în opera unui dramaturg precum Corneille. În solemn stil indirect liber ce genera complexe tălăzuiri de ironie, umor, subiacentă înduioșare retrospectivă față cu propriile credulități depășite, scriitorul se desfată așa: „A! sfântă retorică! Cu multă pietate mi-aduc aminte de savantul *Cours français de Rhétorique*, prima țâță de la care am supt la laptele științei literare [...] Din acest curs bătrân, dar totdeauna verde, al cărui imperiu nu i-l poate uzurpa nici o inovație, am învățat și învățăm nenumăratele feluri de stiluri — stilul... clar, concis, pompos, ușor, măreț, simplu, sublim, patetic, larg, ormanentat, chiar înflorit și alte multe“; numai „un sigur stil a fost uitat savantul meu curs francez să mă-nvețe, unul singur — stilul potrivit, tocmai acela care-mi trebuia, singurul care se poate numi stil“[1]. Iar după ce, puțin mai înainte, lăsând pentru moment la o parte prescripțiile curentelor, ale școlilor, definise „talentul“ — singurul capabil de a descoperi mai devreme sau mai târziu „stilul potrivit“ — drept „puterea de expresivitate ce o au îndeosebi unii, pe lângă iritabilitatea ce o au toți“[1], Caragiale, cel ce afecta mereu că este incapabil de a teoretiza, oferea o asemenea „avant-structuralist-funcționalistă“ explicare a procesului creației — în natură, în artă: „Natura are o lege care o obligă să alcătuiască elementele așa potrivit, încât, din echilibrul și concursul organelor materiale să se poată mânținea flacăra vieții. Atunci când natura, în zorul nepătruns al vastei sale fabricațiuni, scoate, din distracție ori din pripă, o rea întocmire de organe, improprie intenției de funcționare, ea se grăbește să spargă exemplarul, aruncă fărâmăturile monstrului neviabil în topitoare, pentru ca să le toarne mai târziu într-un tipar normal. Aceeași lege pentru opera de artă ca pentru ființe. Dacă expresiunea formală nu poate îmbrăca potrivit intențiunea, opera este un monstru neviabil: expresia se topește-n vânt, ea nu înseamnă nimica; fiindcă nu ea este scopul, ea este mijlocul, și ca atare, în cazul acesta, nu poate servi la nimic. Așadar: potrivirea organelor cu viața, în natură — potriveala expresiunii cu intenția, în artă. Precum dar viața nu poate în natură să îmbrace decât o structură de dimensii, de proporții și relații de economie intimă, supuse imperiului necesității, asemenea intențiunea artistică, pentru existența și mânținerea ei proprie, trebuie să îmbrace o formă de expresie, o structură materială cu dimensiuni, proporții și relații de economie intimă absolut necesare“[2].

---

[1] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 4, 1965, p. 44-45

Din perspectiva unei atât de luminoase conștiințe de sine, cât și cu privire la natura specifică a diferitelor arte sau genuri de artă, nu devine oricum fastidioasă gâlceava comentatorilor ce vizează stricta apartenență a scriitorului la „clasicism“, „romantism“, „realism“, „naturalism“? Sau — în altă ordine — la caracterul „angajat“ ori „indiferent“ (lipsit de „idealuri“!) al scrisului caragialian, la stabilirea faptului dacă autorul era un „melancolic“ sau un „ludic“ frenetic, un „comic“ specializat în linie „satirică“, sau nu „umorist“, un „poet“ de o structură aparte, un insensibil la „poezie“, la privelіștea „universului sensibil“, la vraja „feminității“ etc., etc.? Fastidioasă, discuția un e. Numai că, față cu evidența textelor caragialiene, discuția poate fi mai expeditivă, — ținând seama și de faptul că, la vremea potrivită, un Șerban Cioculescu, G. Călinescu, Paul Zarifopol, B. Elvin, Șt. Cazimir, I. Constantinescu, alții, au adus substanțiale clarificări în problemele mai controversate. În fond, ca și Eminescu, I.L. Caragiale n-a uitat aproape niciodată că „fiecare lucru [sau ființă — n.n.] poartă în sine însuși măsura sa“ și că „specific uman“, dar mai cu deosebire specific marilor creatori de artă, e să nu piardă din vedere toate acestea — pe distanța de la observarea realității, până la ivirea în funcție de rezultatele necontrafăcute ale observației a „intențiunii“ artistice și până la căutarea „expresiei“ ce singura concordă și cu intenția, și cu realitatea. Din acest punct de vedere, fără să se învrăjbească în vreun fel cu distingerile dinainte, se poate accepta opinia că I.L. Caragiale este exponentul nu al vreunui *realism datat*, cu modelele, prescripțiile, ticurile lui, ci al *permanențelor realismului*, — de la acela pe care, în esență, îl practica Petroniu, până la ceea ce e astăzi sâmbure viabil în proza „noului val".

---

[1] *Op. cit.*, p. 39

[2] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 4, 1965, p. 38

Pornind de la cele dinainte, e locul să ne întrebăm: n-au „feminitate", nici „duioșie", nici „poezie" (care i-ar fi lipsit și plăsmuitorului lor) „eroinele" lui Caragiale, cum edicta — surprinzător de nereceptiv — Eugen Lovinescu? Oricum, cu excepția Ancăi din *Năpasta* și încă numai în puține cazuri (Ileana, din *Păcat*, soția eroului din *Două loturi* etc.), femeile din opera lui Caragiale nu puteau fi înfățișate decât din perspectivă comic-ironică, satirică, ori numai umoristică[1]. Totuși, ele nu-s ca Rică, Dandanache, nu-s desenate cu creionul lui Daumier sau al lui Toulouse-Lautrec, ci, poate, în câteva cazuri, recurgând la culorile lui Goya, cel din *Maja desnuda*, ale unor acuareliști de delicatețã impresionistă, ale opulenței rubensiene, uneori . De la natură, ele sunt de obicei frumoase, grațioase, câteodată sprințare, uneori de o senzualitate tiranică, au vivacitate intelectuală și calinerii afective. Desfigurarea, câtă și cum e, vine din comportament și moravuri, care e a mediului lor ambiant întreg. Dar eroinelor sale nu se poate contesta că autorul le acordă nu știu ce absconsă și constantă simpatie. Evident, economia de mijloace definitorii — statuată, am văzut, și teoretic — e prezentă în această privință. Ca și în aceea a „universului sensibil", de pildă, unde s-a ivit mai cu seamă obiecția că autorul nu „vedea" natura. Lăsând și de astă-dată, ca și în cazul dinainte, detalierile analitice pentru timpul și locul lor, să amintim numai ce-i preciza Caragiale lui Mihail Dragomirescu în legătură cu așa-numita lui placiditate față de natură, într-o scrisoare din 10/23 noiembrie 1907: „Îmi imputați că n-am în scrierile mele destulă iubire de *paysage*, de natură moartă, și destul liric [lirism — n.n.]. Eu (nu că vreau să vă contrazic sistematic) cred că n-oi fi având, din toate astea, prea, foarte mult sau mult, dar cred că am destul; și mai cred că, peste *destul* în artă, nu mai trebuie *de loc*"[2].

Deasupra falselor alternative ce se iscă prin ignorarea raporturilor dintre „destul" și „de loc", în artă, s-a situat Caragiale și în alte privințe, unde, observând sau numai prevăzând obiecțiile șicanatoare, de nu de-a dreptul obtuze ori stupid-insultătoare, a înțeles să-și dezvăluie și teoreticește opinia. Așa, în legătură cu stăruitor vehiculatul său „indiferentism" în materie de „idealuri sociale", „patriotice" și de orice alt gen, scriitorul — în afara laconicei, dar nu și gratuitei butade potrivit căreia se declara pentru „tendința cu artă" — s-a arătat cu totul explicit în prima scrisoare deschisă adresată lui Vlahuță, din ciclul *Politică și literatură* (1909): „Ca om și cetățean, poetul, firește, are să-și iubească patria, dar patria acțiunii lui și a facultăților lui poetice va fi situată în bun, nobil și frumos, și astea nu sunt apanagiul nici unei provincii, nici a unui stat în particular; de oriunde le găsește, poetul le ia și le preface în opere. În asta, el seamănă cu vulturul care plutește sus cu privirea liberă... aleargă în Prusia sau în Saxonia. Și ce înseamnă vorbele astea: *A-și iubi patria... A lucra ca patriot?...* Dacă un poet și-a închinat viața la combaterea prejudecăților funeste, la gonirea opiniilor strâmte, la luminarea spiritului națiunii sale, la curățirea gustului ei, inspirându-i sentimentele și ideile cele mai nobile — ce să facă mai mult? Cum să fie mai patriot?“[1]. Iar puțin mai departe, lăsându-ne să ne gândim involuntar că — de la *O scrisoare pierdută*, la *1907, din primăvară până în toamnă* — nici un mare sciitor român n-a fost mai sincron cu evenimentele și cu izbutiri mai trainice, care contrazic fără putință de replică așa-numita „teorie a distanței“: „Pentru ce adică să se depărteze un artist, un poet până într-atâta de patimile care mișcă lumea și vremea lui?... Pentru ce să stea departe numai ca simplu spectator olimpian la frământarea societății lui?... Eu cred că [...] putem găsi exemple din care se arată clar că zbuciumul luptelor politice a ajutat mult pe unii poeți, ca poeți [...] Dante a fost un pasionat nebun de politică... răzvrătitor; amestecat în oribilele războaie ale anarhiei italiene; bătut; fugar din cetatea lui [...] Ei și? dac-a pătimit atâtea tăvălindu-se în morcirla vremii și lumii lui, l-a-mpiedicat, asta să lase ce-a lăsat în urmă-i? Ba dimpotrivă. Fără atâtea necazuri, tăvăleală și-ndârjeală, nu lăsa ce-a lăsat spre gloria patriei lui și spre onoarea omenirii“[2].

---

[1] I. Slavici, *Amintiri*, 1967, p. 163
[2] *Scrisori și acte*, 1963, p. 67

Nici Caragiale, putem adăuga în loc de orice alt comentariu, „nu lăsa ce-a lăsat spre gloria patriei lui și spre onoarea omenirii“, dacă se comporta ca artist și cetățean altminteri decât a făcut.

Se impune, pentru moment, să mai invocăm precizările așa-zicând *avant la lettre* pe care scriitorul le-a făcut în legătură cu învinuirea de „ultim ocupant fanariot“. Nelăsând, ca Eminescu, să-i lipsească din operă unele pline de tâlc aluzii autobiografice, Caragiale trece la un moment dat în nuvela *Kir Ianulea* (1909) pe seama eroului acesteia mărturisirea, că între alte limbi „încai despre a românească, pot zice, fără să mă laud, că o știu cu temei; măcar că de viță sunt arvanit și nu prea am învățat buche“[3].

Asta, având în vedere și teorii mai noi, gregare, despre „rasă“ și „sânge“, nu ne face să gândim involuntar că „patriotismul“ e problemă de *opțiune lucidă* și de *destoinicie* echivalentă în confirmarea acesteia? Și prin ce se verifică mai strălucit autenticitatea opțiunii decât prin cunoașterea și întrebuințarea *limbii* unui popor în felul magistral al lui Caragiale? Însă, de fapt, în cazul lui nici nu poate fi vorba de vreo „opțiune“, ca la vreun proaspăt nou sosit pe meleagurile noastre. Iar cât de intim aparținând poporului român era scriitorul, o arată nu numai înțelesurile și mireasma operei, ci și convingerile teoretice, care, disociind între „binevoitorii lui epitropi“ de pe vremuri și neamul nostru însuși, nicăieri nu elucidează — admirativ și încrezător — mai bine condiția proprie și condiția națiunii sale, destinul individual al lui Caragiale ca parte a unui destin unanim, ca în cel de al treilea eseu din ciclul *Morală și educație* (1910): „Românii sunt astăzi un neam întreg de peste zece milioane de suflete, având una și aceeași limbă (nu ca s-o lăudăm noi), extraordinar de frumoasă și de... grea; având un mod de gândire deosebit al lui, o comoară neprețuită de filozofie morală, de humor și de poezie — cu atât mai originală avuție cu cât este un amestec de moșteniri și de dobândiri antice, grecești, slave, orientale și altele, pecetluite toate cu netăgăduita lui nobilă pecetie romanică, latină, care-l arată bun și netăgăduit stăpân al lor. Din această stăpânire seculară a lui rezultă și puterea nebiruită de asimilare a acestui popor, ce încă d-abia de departe începe a-și simți importanța în lumea europeană“[1].

---

[1] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 4, p. 468

[2] *Ibidem*, p. 468-469

[3] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 3, 1962, p. 158-159

Rămâne să vedem în continuare cum „modul de gândire deosebit“ al poporului nostru, „comoara neprețuită de filozofie morală, de humor și de poezie“ românească și-au urcat sevele, chintesențiindu-le, în opera unuia dintre supremii magiștri ai scrisului de la noi și de pretutindeni.

III. DEMONUL IMPROVIZAȚIEI — MOD AL CĂUTĂRII DE SINE

Încă din anii adolescenței, când avu norocul să învețe „buche“ și cu un dascăl de valoarea transilvăneanului Bazil Drăgoșescu, I.L. Caragiale încerca să scrie versuri, urmându-și deci și în acestă privință mentorul preferat. Mai pe urmă, cunoscându-l pe Eminescu pe când avea șaptesprezece-optsprezece ani, împrietenindu-se cu el, îl convingea să-i citească *Amorul unei marmure*, motivându-și rugămintea prin aceea că îi place mult literatura, dar că el nu poate să scrie. Era un mod indirect de a mărturisi că încercase asemenea îndeletnicire, dar că îl nemulțumiseră rezultatele? Fără îndoială. Nepăstrându-ni-se, ca în cazul lui Eminescu, manuscrise timpurii, nu știm nimic precis despre avatarurile „anilor de ucenicie“ ai marelui comic.

Judecând, totuși, după cele ce a început să publice de la douăzeci și unu de ani înainte, putem deduce câteva lucruri. Înainte de toate e limpede că, precum se va întâmpla o viață întreagă, scrupulul cuvântului tipărit trebuie să fi fost net marcat în cazul lui Caragiale încă de la început. Deasemeni, verificându-și posibilele îndemnări în mai multe genuri și specii ale artei cuvântului deodată

---

[1] *Ibidem*, p. 496-497

(cum se poate constata din cele ce a dat la iveală în primii săi ani de publicitate), alternativele — ce nu i se vor fi părut edificatoare — îi întârziau opțiunile și debutul. În fine, o dovadă că niciodată n-a fost mulțumit de ceea ce apucase să publice în primii vreo cinci ani e în discreția feroce cu care a încercat să-și tăinuiască „începuturile", între altele — față de primul său biograf și monograf, Horia Petra-Petrescu, care în anii exilului berlinez încercase să-l chestioneze pe nepregătite și cam inabil într-astă privință.

Foarte târziu, prin urmare, le-a revenit meritul unor cercetători (Perpessicius, Șerban Cioculescu, Vicu Mândra, alții mai ocazionali) să elucideze — fără siguranța de a fi făcut-o până la epuizare — problema a ce și cât a publicat Caragiale în anii unui debut întârziat, suficient de prelungit și derutant în multe sensuri. „Identificările" erau dificil de realizat, de vreme ce revista satirică *Ghimpele*, la care junele autor și-a început colaborarea, era — potrivit unei specificări din octombrie 1874 — „o asociațiune de scriitori cu o reputațiune stabilită, de care nu este necesitate a se ști cine sunt". De nuanță liberal-rosettistă, avându-l ca director când pe G. Dem. Teodorescu, când pe N.T. Orășanu, iar pe Caragiale incluzându-l printre cei din comitetul de conducere în ultima lună a anului 1874, publicația făcea opoziție violentă guvernării conservatoare care a durat până în 1876, precum și prințului străin care a fost adus la domnie după răsturnarea lui Cuza. De aici, din stilul abundând în invective a tot ce se publica în revistă, prudența anonimatului ori a semnăturii cu pseudonime, cărora și Caragiale a trebuit să li se conformeze o vreme. Și, pe urmă în virtutea imaginilor stereotipe ce adeseori se ivesc în viața literară, cine să-și fi imaginat mai demult că autorul reputatelor scrieri dramatice din anii maturității, de o ținută atât de detașat-comică, ar fi putut să înceapă a compune în genul cel mai „subiectiv" al artei literare?

Și totuși, ținând seama de pasiunea pentru muzică, dat constitutiv și permanent în cazul lui Caragiale ca și de niciodată desmințita sa exigență formală, e plauzibilă opinia lui Perpessicius că debutul scriitorului — după indicii aparținând și contextului mai larg în care a fost inclus — e cel din *Ghimpele* (nr. 46, 1873), cu un *Sonet* dedicat „D-lui Agostino Mazzoli, bariton absolut, cu ocaziunea beneficiului său în opera *Ernani* "[1]. Cu un vers banal, convențional în substanță, începând a se desfășura retorico-entuziast față de un „rege" al scenei de operă și sfârșind în ton de încriminare sentențios-retorică la adresa regilor de aievea, *Sonetul* acesta e totuși foarte corect, tehnic vorbind, cum vor fi până la sfârșit mai mult sau mai puțin ocazionalele stihuiri caragialiene:

„Ești rege, și, pe tronu-ți, în plină strălucire
Apari ca totdeauna, și gat-a ne-ncânta;
Supușii te salută, zicându-ți în unire:
Talentul e coroana ce stă pe fruntea ta!" ș.a.m.d.

---

[1] Cf. I.L. Caragiale, *Opere*, 3, 1962, p. 421

De ne-am potrivi ticului interpretativ de a adopta perspectiva *aposteriorică*, i-am putea atribui acestui *Sonet* și altor versificări de acestea virtualități și tendințe ale scrisului caragialian ulterior: mitocoseala formală, împinsă până la cele mai mărunte particularități de punctuație; acuratețea limbajului (chiar dacă vădind invazia neologistică de conveniență în epocă, inclusiv nu știu ce subiacente ecouri latinizante); elogiul meritului intrinsec, al „talentului“ de care scriitorul niciodată n-a înțeles să uite; respingerea imposturii (fie și de proporții piramidale); simțul funciar al libertății ca singura stare firească a oamenilor; în planul strict compozițional, simetriile contrastante vizând potențarea de sensuri valorizatoare etc. Însă în asemenea gen de aprecieri e greu de stabilit unde începe iluzia și unde sfârșește trucajul. De aceea, în cazul unui debut atât de „cuminte“ totuși, considerat prin sine și prin tendința pe care o mai continuă un timp, de preferat sunt judecățile de constatare — în locul celor de valoare.

În 1873, Caragiale mai era prezent în *Ghimpele* (nr. 48) cu *Șarla și ciobanii*, subintitulată („Poveste“) și semnată cu inițialele I.L.C. Fostul militant pentru „republica de la Ploiești“ părea astfel să-și mențină convingerile și în câmpul publicistic, numai că fără har. Dacă „Șarla“ era „Carol“, „ciobanii“ — reprezentanții națiunii, iar „oile“ — poporul cel mare, batjocura urmând să rezulte din faptul că în loc de un voinic câine ciobănesc pentru apărarea oilor de lupi a fost găsită și acceptată o „șarlă“ („javră“, efectul satiric scontat se convertea într-o pedestră versificare anecdotieră. Sub beneficiu de inventar poate fi luată o anume dezinvoltură oralistică a expresiei, simbolizarea ideologilor de porunceală ai epocii prin caricat prezentații „libercugetători, inclusiv o similicoincidență de înțelesuri cu „fabula“ hașdeiană *Femeia cu cățelul*. La același nivel al platitudinilor versificate rămân *Unui amic înecat în datorii* („Ești mâncat de cămătari,/ Cum e lemnul vechi de cari/ și țara de prinți coțcari!...“), din nr. 20, 1874, al *Ghimpelui*. În același număr al revistei, improvizația *Unui poetastru*, semnată „Car“, urmărea poanta de veritabil efect, dar aceasta nu voia să se ivească („ — Tânărul X... are darul/D-a scrie-n poezie./ — Dar... carte ceva știe?.../ — A-nvățat abecedarul!“). De mai multă stringență în suprinderea unor moralități cu semn întors, dar tot neieșind din recile abstracțiuni, neprinzând culoare, sunt *Sonet — Unui cavaler de industrie* (semnat „Car...“, în *Ghimpele*, nr. 22, 1874), *Sonet — Contimporanilor mei* (publicat în nr. 25 din 1876 al *Ghimpelui*), unde o palidă similitudine cu finalul *Epigonilor* e de observat în versurile de la urmă: „Păsemne-așa ne fuse pustia de ursită:/Păcum ne fuse vremea meschină ș-umilită,/Meschini și mediocri să fim și să murim!“. De o anume truculență în stabilirea unei asemuiri de situații e *Jalba hoților din închisori*, scrisă, judecând după semnătura cu dublu pseudonim în colaborare cu un publicist rămas obscur (în *Ghimpele*, nr. 5, 1875), și unde hazul, cât e, provine din faptul că tâlharii întemnițați îi numeau „colegii noștri“ pe cei de la putere, cerându-le în consecință punerea în libertate și „posturi“, astfel ca „Țara să fie/

Pe mâna noastră a tuturor". În sfârșit o compunere în linia tematologică indicată până acum e *Mandatul*, subintitulat „(Acrostih)" și scris, tehnic vorbind, cu ingeniozitatea corespunzătoare (în *Calendarul Claponului*, 1878); *mandatul* însemna pe atunci „salariul" și, prin nu știu ce ricoșeu, amintește de „catindatul" din *D-ale carnavalului*, care își da atâta comică osteneală pentru obținerea unui asemenea... „mandat".

Oricum, dacă asemenea compuneri anticipau oricât de vag anumite virtualități ale viitorului „comic", mai surprinzătoare apar alte versificații caragialiene de început, care încercau coarda gravă, chiar depresionară, a lirismului. *Elegie* (semnată „C..." și apărută în numărul 36 din 1874 al *Ghimpelui)* e sentimentală cam „peste poate", dar fără detașarea aceea râzătoare pe care, nu după mult, îl vor avea cântecul Vetei și declarația de dragoste în „versete" burlesc-lăcrimoase a lui Rică, din *O noapte furtunoasă;* finalul e chiar „sincer-prăpăstios: „Durerea mi-este mare,/Profund e al meu dor.../O! lacrime amare,/Grăbiți! căci voi să mor!..." Cea mai semnificativă, în genul acesta, e întinsa poemă *Versuri. — Amicului C.D.*, apărută cu semnătura I.Luca Caragiale în numărul din 1 octombrie 1874 al *Revistei contimporane* (publicată și de *Ghimpele*, în nr. 42, 1874), care reia aproape textual — numai că în sens obidit-resemnat, nu în acela îndârjit-sarcastic — o imagine din viforosul poem hașdeian *Viersul* (1872). Hașdeu făcuse un refren inițial, subînțeles după aceea, reluat în final, din: „Homer cânta mânia divinului Ahille,/Și Dante Tartarul cânta"; Caragiale modifică accentele afective: „Dac-ai trăi, desigur, ți-ai renega și muza,/ Și geniul, și lira, și mută ți-ar fi buza;/Mânia lui Achile mă jur de-ai mai cânta". „Ideea" poetică, fără expresivitatea echivalentă, dar nu străină de atitudinile eminesciene din ulterioarele *Icoană și privaz* ori *Scrisoarea II* (1881), e aceeași lipsă de ecou printre semeni, în posteritate, a poetului ce planează cu gândul prea prin înalturi:

„Căci de cumva, bătrâne, nevrând să știi de lume,
Cântând, ai vrea și-acuma să sapi frumosu-ți nume
Pe-a timpilor eternă columnă de granit,
Amar ți-ar fi plătită sublima nebunie:
Mulțimea, fără milă, ți-ar zice-n ironie
Și fără să te-asculte: «Sărmanul e smintit!»"

Autentică *despărțire* de „chimera" poeziei, compunerea aceasta merită o mențiune mai subliniată prin sardonic-mimatul consiliu dat „poetului" de a intra în concordie cu lumea de pe atunci prin proclamarea „anti-idealurilor":

„Obiectul ei *[al poeziei — n.n.]* să fie, desigur, omenirea,
Iar scopul, abrutirea, mizeria, tâmpirea!
— Acolo sacerdoții cu toți vor aținti, —
Ideea ta pământul în lung și-n lat să-ncingă,
Prin vorbă sau prin spadă, cu-ncetul ea s-atingă
Și polul miazănoapte și polul miazăzi".

După publicarea unor asemenea *Versuri*, Caragiale n-a mai încercat coarda lirică decât către anii săi din urmă. Cauza? La mijloc era, desigur, precocea sa mare luciditate, care nu putea să ignore termene de referință ca acelea din poemele eminesciene, pe distanța de la *Venere* și *Madonă* la *Împărat și proletar*. Dealtminteri, la mai puțin de un an de la debutul cu ocazionalele versuri dedicate „baritonului absolut“ Agostino Mazzoli, Caragiale începea să-și exercite condeiul în coloanele *Ghimpelui* și într-altfel. Începuse să cultive două tipuri de „proză“ (precum le numea el), dintre care una fantezist-ironică ce ne trimite la exercițiile înrudite și nemijlocit contemporane ale lui Hașdeu, cel care după stabilirea la București edita *Aghiuță* și *Satyrul*. Nu a fost semnalată până acum, după câte știm, asemenea timpurie influență hașdeiană în scrierile prozaice caragialiene de o ținută aparte, pe muchea dintre eseu și narația propriu-zisă. Ele mizau pe calambur și antifrază, pe incontestabila finețe a neașteptatelor și spiritualelor aluzii, în stil divagatoriu de o vervă îndrăcită, strămutând cele relatate în ținuturi aparent exotice sau în „avant“ — datată ambianță de „science-fiction“, mucalit concepută și cu invariabila „cheie“ finală. Era întocmai cum, după *Duduca Mamuca*, a procedat și Hașdeu, în scurtul răstimp cât nu i-au fost suprimate cele două reviste satirice bucureștene. Celălalt tip de „proză“ pe care îl experimenta acum Caragiale, mai accentuat „eseistică“ și mai nud „ideatică“, încă nu lipsită (ca până târziu, în *Câteva păreri*, *Politică și literatură*, *Morală și educație* etc.) de frecvente digresiuni anecdotice, de cine știe ce „tablou vivant“ destinat a lămuri mai bine lucrurile, avea, pare-se, menirea de a-l ajuta pe scriitor să-și clarifice din mers un număr de principii estetice (dar, vom vedea, și de mai mare generalitate). Astfel se constituia încă o treaptă spre descoperirea de sine. Cu alte cuvinte, primul tip de proză, dintre cele semnalate, avea rostul de a-l deprinde pe autor cu observația obiectivă și cu descoperirea mijloacelor compozițional-stilistice adecvate fixării prin scris a acesteia, iar proza de tipul celălalt urma să-i inculce deprinderea de a distinge cu repeziciune între aparența și esența lucrurilor.

Și în această fază, a „uceniciei“, sunt de observat două momente prealabile deplinei descoperiri de sine, ca scriitor, a lui Caragiale. În planul mai nemijlocit prozastic, un prim moment este cel al colaborării la *Ghimpele*, dintre 1874 și 1876, când un număr de principale virtualități ale „scriiturii“ comice caragialiene se obiectivează: prin găsirea unei părți a vocabularului adecvat; prin năprasnicele — deși (așa și trebuia) greu sesizabilele — întorsături de stil, de structură a frazei, de accent, cu funcția de a mima admirație acolo unde de fapt era vorba de curată luare în râs; prin constanta atitudine — deocamdată netrecută pe seama unor eroi îndărătul cărora să devină disparent — de „actor“ ce se întreține foarte dezinvolt cu „publicul“. Însă, tocmai dată fiind această poziție încă prea „subiectivă“, scriitorul nu se dovedea în stare să distingă printre interlocutorii săi mai mult decât „siluete“ fugare, nu apariții distincte ca Jupân Dumitrache, Rică, Zița și ceilalți. În planul mai „eseistic“, criteriile distingerii între esența și aparența a toate câte există și se întâmplă sunt enunțate cu precauție, fulgurant, exemplificate parcimonios, — semn al unor lacune de „cultură“ și al unei insuficiente mlădieri de „ideație“, din șovăirile cărora avea să-l scoată îndeosebi reîntâlnirea cu Eminescu, în redacția *Timpului*. Al doilea moment, care s-a și încheiat cu ieșirea din dibuielile unei „ucenicii“ prelungite dincolo de posibilitățile interne ale geniului său, Caragiale îl străbate între 1877 și 1878, când editează de unul singur publicația umoristică *Claponul*, strânge în *Calendarul Claponului* ceea ce i se pare vrednic de reținut din cam negânditele în perspectivă experimente anterioare și are, intempestiv, ca Eminescu pe la șaptesprezece-optsprezece ani, revelația a ce se poate aștepta de la el și a ceea ce putea da el literaturii române, pe când scria *Cercetare critică asupra teatrului românesc* (5, 11, 17 ianuarie 1878).

*

Să ne referim acum mai cu de-amănuntul la „proza“, care începea a lăsa să se întrevadă unele din latențele geniului caragialian,inclusiv prodigioasele-i însușiri de „actor“, pe care în anii de culminație a scrisului său le-a deghizat până la neindentificare, iar în anii splendidei „înfloriri“ târzii — le-a ambiguizat suficient ca să nu mai putem recunoaște ipostaza dintâi, cât se poate de limpede. În numărul din 9 iunie 1874 al *Ghimpelui*, semnată „Car...“, apărea o *Cronică fantastică*, al cărei început suna astfel: Suntem în anul grației 3874 [adică autorul devansa cronogia reală cu două mii de ani — n.n.]. — Cum se poate [ripostează, stupefiată, o voce, care arată că «actorul», neintegrat pentru moment într-un ansamblu teatralistic de felul celor ulterioare, își experimenta — și gusta cu anticipație — replicile pe care trebuia să învețe cum să le treacă pe seama altora, a lui Conul Leonida, de pildă, sau mai curând ale Efimiței]? — Mă rog, mă iartă, amabile cititor. Dă-mi voie a te ruga să nu mă-ntrerupi până la fine. Îmi promiți că mă vei lăsa să termin ceea ce d-abia am început? Comptez pe promisiunea d-tale. Reîncep dar. Suntem în anul grației 3874; ne aflăm în cetatea Tâmpitopole, *locuită* de sinecorzi, „ciudate ființe bipezi, cărora le lipsește partea stângă a toracelui cu toate ale ei“[1]. Cine nu observă aici, stropșirea cu premeditare, prin procedeul „etimologiei populare“ (atât de abundent utilizat mai târziu de către Caragiale în comedii, în schițe), a unor cuvinte ca „bipezi“? Apoi — după același predilect procedeu ulterior al caracterizării prin limbaj — decalcul nătâng atribuit sieși: „comptez“ (pentru „contez“)? Dar chestiunea cu „întreruperile“ nu ne aduce aminte — cu anticipație — de un faimos personaj din teatrul comic caragialian de mai târziu? Dar inimitabila oralitate a stilului, nimerită magistral dintr-o dată, semn că i se potrivea ca nici alta? Sau denumirea de „sinecorzi“ adică „fără cord“? Debutul cu versuri (exceptând îndemânarea tehnică ce va fi pusă atât de bine în valoare la traducerea *Romei învinse)* a fost, întrebuințând fără vreo răutate o vorbă a tătâne-său, o „nerozie“ inocent-veleitară. Caragiale, dat fiindu-i simțul fără greș al selecției multiplu semnificante, trebuia să simuleze a vorbi precum eroii săi dintr-o ambianță mediocră și submediocră, nu altminteri.

---

[1] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 2, 1960, p. 291

Să mai insistăm o clipă asupra primei sale scrieri prozastice vizându-l pe „scriitor“ nu pe „eseist“. Aceasta reprezenta o nescontată spulberare de iluzii a celui ce pășise în viața „civică“ în postură de „liberal“ entuziast, însă după numita scriere gândea că nu-i va rămâne de acum înainte decât „să voteze regulat cu opoziția“. Beneficiind de perspectiva „fantastică“ (deși cu supravegheată neexagerare, care, altfel, ar fi ratat efectul final), tânărul scriitor își făcea o plăcere care simțim că-l „exprimă“ esențial din a se oferi drept „ceroneIe“ stupefiaților cititori printre minunățiile de violentă priveliște absurdă ale cetății Tâmpitopole. Astfel, *Cronica fantastică* debutează cu o șarjă străvezie la adresa lui Titu Maiorescu, deghizat *pro forma* în „mandarinul Ti-Li“, autocrator cultural căruia i se atribuia misiunea de a „strâmba“ — cu teoriile lui cultural-estetice — nu „picioarele“, ci *mintea* tinerei generații. Însă tabloul „fantezist“ de moravuri așa-zicând normale (spre a sugera mai pregnant cât erau de monstruoase) nu-l vizează exclusiv pe Maiorescu, pe atunci ministru junimisto-conservator, ci toate instituțiile fundamentale ale României din acea vreme, despre care nu încape îndoială că I.L. Caragiale nu le atribuia exclusiv conservatorilor, ci „sistemului“ ce caracterizase din bun început „rotativa“ guvernamentală liberalo-conservatoare. De aceea, în continuare, „ceronele“ atrage cu fals respect atenția cititorilor asupra a ceea ce putea să fie „cazarma și cancelaria mandarinului, păcei, Lis-King, vice-guvernator militar și civil al Tâmpitopolei“, un „stabiliment liniștitor al spiritelor prea iuți și corigător al moravurilor“. Pe un ton solemno-burlesc, ni se atrage atenția apoi asupra „Casei Justiției“, unde (ca — mai târziu — eroul kafkian din *Castelul*) „Pim-Pim, cândva „gras și burtos“, e de vreo cinci ani „slab și lihnit“, urcă în fiecare dimineață scările sacrosanctului edificiu, fără vreun rezultat, numai fiindcă „adversitatea soartei îl îmboldi să intente proces unui vecin care-i răpise un pui de curcă din curte“[1]. Mai încolo, o clădire impozantă „pe ușa căreia se văd încrucișate două cotoare de lemn de banan — emblemă ce se reprezintă libertatea-n alegeri“, se numește „Muma Tutulor“: adică Parlamentul. În alt loc, unde un ins „condamnat la un supliciu analog cu al fetelor lui Danaos, aruncă cu o lopată colosale cătățimi enorme de aur în gura mereu deschisă a unui monstru etern flămând“, e „casa numită Punga publică“ (adică Ministerul de Finanțe), iar „mandarinul cel mai mare peste astă pungă este Pungaciul, titlu dat prin simplă derivațiune etimologică“[2]. Pe urmă, suntem avertizați cu mare emoțiune: „Atențiune, doamnă! gravitate, domnule! Trecem pe dinaintea palatului lui Sik-Tir, guvernator general al Tâmpitopolei“, despre care

---

[1] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 2, 1960, p. 291

[2] *Op. cit.*, p. 293

„aş avea şi aş voi să vă spun multe, dacă în jurisdicţiunea locală nu ar fi scris că se taie limba oricărui va cuteza să puie-n discuţiune numele acestui suprem mandarin". Iar drept sfat întregitor: „Să ne plecăm frunţile la pământ, dupe obiceiul pământului, şi să ne vedem de cale"[1]. În sfârşit, li se indică drept loc de popas, „dupe atâta umblet şi fatigă", un „elegant stabiliment public", unde cetăţenii care încă n-au ajuns în situaţia lui „Pim-Pim" „şed cu indolenţă", „clătinând capul când afirmativ, când negativ sorbind cu deliciu ceaiul şi aspirând cu încântământ opiul", în cel mai „inocent" chip.

Abia acum pricepem pe deplin de ce i-a dat autorul „imaginarei" lui cetăţi numele de „Tâmpitopole". În numai câteva pagini, a cuprins o *anti-utopie* dintre cele mai ferite de iluzii, o veritabilă replică burlesco-sarcastică la adresa unor notorii construcţii ideatice de acest gen. Încât, poate că nu e atât de exagerat să vedem în acestă timpurie *Cronică fantastică* o principală „celulă germinativă" a operei caragialiene întregi, în ceea ce are mai realizat, — o prefigurare a principalelor ei linii tematologice şi a virtualităţilor tipologice. Îi dăunează, socotim, numai finalul „parabolic", prisoselnic şi cam silit spiritual. Că mai târziu, Caragiale va fi împins nu numai de subtilităţi artistice, dar şi de evidenţe mai palpabile, să decidă că nu avea trebuinţă de asemenea finaluri povăţuitoare, o arată felul cât se poate de elocvent în care l-au întâmpinat la ieşirea de la întâia reprezentaţie a *Nopţii furtunoase* un număr de spectatori „onorabili", sau fluierăturile de la premiera piesei *D-ale carnavalului*.

Nu la multă vreme de la această (pseudo-) *Cronică fantastică*, în *Ghimpele* din 30 iunie 1874, deghizându-se tot cu străvezia iscălitură de „Car...", tânărul scriitor publica o scriere pe care nu după capriciul purei „inspiraţii" o intitula *Zig-zag!...*, ci spre a-şi îngădui la adăpostul unui asemenea titlu tot alte exerciţii de ideaţie, dar mai cu seamă de neînfrânate improvizaţii stilistice. Încât, faţă cu relativa puţinătate a versurilor publicate în aceşti ani, se vede cum mai cu seamă în domeniul prozastic demonul căutărilor intuise că e oportun să-şi multiplice părţile de acces spre zonele nemaiumblate din lume şi din sinea caragialiană. Dealtfel, compunerea aceasta („zig-zagată" în cinci părţi de premeditată concentrare, fiecare cu altă imagistică şi cu altă tonalitate stilistică de detaliu), autorul se vede că o asimila în felul său „poeziei", poate unui poem în proză de un gen aparte, de vreme ce — la capătul primei secvenţe, imaginând raderea de pe faţa pământului a Carpaţilor — se ivea întrebarea: „Cum vă place strofa de sus? „Strofa" avansase cu prefăcută inocenţă ideea că aceşti munţi din inima României, pe atunci neîntregite , „se pare că bunul creatore i-a pus, unde sunt, în necazul multora"; şi al celor care voiau unificarea naţională înfăptuită de către români, dar şi al celor care ar fi voit o astfel de „unificare", expansionistă, părându-li-se a vedea o piedică în aceşti munţi pe drumul „adevărat sublim al înfrăţirei popoarelor" înghesuite sub același jug. „Strofa" a treia trece pe neașteptate de la tonul anterior, numai aparent poznaș, la unul realmente „poematic", de tribun care își menține patetismul adresării în anumite margini — spre a nu cădea în infatuare ridicolă, dar și a da semn că nu-i e de glumă: „Vouă, care faceți parte din poporul inteliginte și nu voiți a-nțelege; vouă, buni negutători, care moțăiți, de cum se face ziuă până ce-nnoptează, în fața magazinelor voastre: vouă, părinți, cari nu v-amintiți că sunteți datori a lăsa o moștenire cetățenească demnă fiilor voștri; vouă, juni de diferite specialități, profesionali liberi, dupe care se scurg ochii părinților voștri, și cari ați uitat ce datoriți, în momente grele, societății și patriei; vouă, în fine, cari munciți din zi până-n noapte, din toate meseriile, și cărora nu vă vine ideea, odată, prin simplă curiozitate, să vă strângeți și să vă numărați; vouă, la toți, îmi permit a vă adresa o-ntrebare: v-ar plăcea să vedeți realizat apocalipsul meu? Aș vrea prea mult să știu"[1]. Prin urmare, „apocalipsul" caragialian cu răzuirea Carpaților și posibilele lui consecințe anticipa, într-un fel, mai recente teorii expansioniste. După toate acestea înțelegem că tânărului Caragiale îi erau proprii dintru început perceperea „absurdului", precum și mijloace expresive, inclusiv „tonuri" (cum zicea el), din care își rezerva libertatea de a distinge între ceea ce „îl prinde" și ceea ce „nu-l prinde". Istoria „curat americană", de care vine vorba în ultima parte (a cincea), e una despre „o alegere de guvernator", efectuată prin constrângere „curat" democratică (vocabula „curat..." îl urmărește de pe acum pe autor), cu „donițe de *rhum*", „bandiți" lângă urne, amenințări cu revolvere, „armă de predilecțiune pentru americani". Și, ca și când ar fi ignorat similitudinile de pe atunci de la noi, autorul afectează la urmă un mare regret de a nu fi văzut o „așa ciudată scenă" la fața locului, fiind în imposibilitatea de a călători peste Atlantic. Până să distingă „sunetul" principal, propriu lui si numai lui, tânărul Caragiale se întrece așadar în „apogiaturi" de cele mai multe ori ingenioase și din ce în ce mai diversificate. Astfel, reluând o idee din *Zig-zag!...*-ul precedent, într-o *Cronică sentimentale* publicată în *Ghimpele* din 7 iulie 1874 și semnată „Car...", autorul se face a descrie călătoria la un trib de africani mizeri, cârmuiți prin teroare de câțiva beduini. Aceasta, numai spre a sugera prin ricoșeu că metodele de guvernare autohtonă de pe vremea lui nu prea difereau. Caragiale nutrea așadar gânduri în esența lor revoluționare, simulând a se mira numai — dar în fond nutrind senzația absurdului — că evidența constatărilor sale nu e și a celor mulți, urgisiți și părând a se complace în starea lor. Până la urmă, scriitorul ar fi putut trage din asemenea repetate constatări o altă concluzie: că *situațiile revoluționare* nu-s tot una cu evidențele „noocratice", ivindu-se la răstimpuri și după legi de o altfel de complexitate. Însă el, dotat excepțional de la natură cu însușirea de a „sări" treptele uzuale, de a distinge fără penibile ocoluri *esența de aparență*, a fost împins progresiv — până pe la 1907 — spre poziția de redutabil „mohican“ al comicului. Iar atitudinea aceasta, potrivit implacabilelor legi — pe atunci prea puțin cunoscute — ale „eredității“ intelectual-artistice, l-a dus în viață, în îndeletnicirea esențială a scrisului, la mina de impenetrabilă „voioșie“, mascând un vulcan de indignare, de stupefacție, de clătinare a încrederii în capacitatea „raționalizării“ oricăror inadvertențe. Sentimentul care îl năpădește din toate părțile pe tânărul Caragiale e, în consecință, al „absurdului“, al insinuării în sine a unei viziuni „fixiste“ asupra naturii umane, care ar fi sfârșit prin a deveni *mizantropie* — fără antidotul a toate relativizant, înlăturător de rigidități doctrinare, al perspectivei comice.

---

[1] *Ibidem*

---

[1] I.L. Caragiale, *Op. cit.*, p. 296

Așa fiind, în *Cronica fantezistă* din 28 iulie 1874, semnată „Car...“, gazetarul de o structură aparte de la *Ghimpele*, care preferă — ca totdeauna de acum înainte — să picteze, direct, indirect, tablouri de moravuri emanate din reprezentarea lui nesupusă ingerințelui vreunui catechism de partid, își râde de viziunea euforică liberală a progresului unui București căzut (să zicem așa) din lac în puț. În locul noroaielor proverbiale de până prin acea vreme, când „cetățenii, îmbrăcați în maniera turcească, porneau d-acasă, încălțați cu picioroange“ ca să-și facă zilnicele cumpărături — o cetate hiperurbanizată: cu „vase de comerciu“ pe Dâmbovița „canalizată“, cu „tuci“ drept pavea a străzilor și nenumărate „tramways“; cu linii ferate aeriene, „după sistema engleză“ și continuând inițiativa faimos-oneroasă a doctorului Stroussberg; cu tot ce într-o „minunată epocă [...] a civilizațiunii“ poluante (Caragiale prevedea și asta) va îngădui „să respirăm cu sete aerul curat al civilizațiunei și să surâdem, tâmpiți de fericire, după obiceiul pământului!“; în fine, culme a unei industrializări și a unei economii „raționale“ (cum puteau opina, desigur „Miticii“ de pe atunci), cu „mii de lucrători“ care „pescuiesc și prepară broaștele din balta Cișmegiului“, spre „a fi trămise apoi la Berlin de către întreprinzătorul concesionar al pescuitului bălței, d. Karl Schweinmann“[1]. În *Zig-zag*-ul din 22 decembrie 1874, semnat „Car...“, scriitorul, cu ochiul mereu pânditor și cuprinzător „reportericesc“ din care va ieși întreaga lui operă de mai târziu reia în parte evocarea din tabloul *Cronica fantezistă* anterioară, dar numai spre a limpezi tabloul „civilizațiunei“, a-l esențializa, a face din el cuprinzătoarea, clasica „scenă“ pe care se vor perinda nu peste mult eroli“ comediilor și ai schițelor sale din București sau din orice altă urbe care-i putea suscita interesul. În diferite *cafés-chantants* poate mai modeste în privința „recuzitei“ decât „Iunion“-ul, dar nu esențial străine de atmosfera de acolo autorul avea toate înlesnirile să-i întâlnească pe Rică, pe Jupân Dumitrache și grațioasele lui însoțitoare, pe Lache, Mache, Mitică și ceilalți „amici“. Îi *vedea*, îi *auzea* el de pe acum?

Se pare că distingea nu tocmai detaliile lor caracteristice, ci numai pe cele generice, de vreme ce era încă prea concentrat asupra felului de a fi al confraților săi, al scrisului lor, luate fără îndoială ca lucid termen de referință spre a gândi *cum nu trebuie să fie el*. Într-o simulat-impacientată *Voiți cronică literară?...*, semnată „Car..." în *Ghimpele* din 26 mai 1874, după ce-și asigura cititorii că Bucureștiul este „fecunda mamă a geniurilor", Caragiale arăta că — spre nenorocirea francezului Lamartine, care făcuse totul spre a se înfățișa posterității ca atare — în „micul Paris al Orientului" apăruse intempestiv, ruinându-i gloria, „Aamsky [Al. A. Macedonski — n.n.], un geniu cu picioarele strâmbe, vorbind pe nas într-un dialect cât se poate de curat românesc și d-o dulceață de caracter estremă", autor al unei precoce cărticele de poezii, intitulată „Primele gângâneli ale puiului mamei..." (*Prima verba*, 1872). Față cu asemenea op, lămurea pamfletărește Caragiale, toată imensa strădanie a lui Lamartine „nu plătea mai nimic", fiindcă pentru posteritate doar „numele de Aamsky răsună și va răsuna cât lumea de la soare-răsare până la soare apune"[1]. La 2 iunie 1874, în altă *Cronică literară* din *Ghimpele*, semnată de asemenea „Car...", Caragiale se răfuia sângeros în aparență doar cu un autor de oarecare trecere față de un public cititor mediocru, dar în fond, cu mixtura de preromantism și romantism rețetier, cumplit de epigonic, al epocii, împotriva căruia și Maiorescu își aruncase fulgerele în a sa *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*. Deosebirea consta în faptul că, acum, nu de poeți ca „Aamsky" se lega Caragiale, ci de un prolific autor de nuvele istorice în gustul degradat neaoșisto-"gotic" și de „calendare" (adică „almanahuri" ale vremii pline de tot felul de bazaconii), N.D. Popescu, poreclit în epocă „Popnedea" și numit ca atare de colaboratorul *Ghimpelui*. Declarându-l, prin procedeul vorbirii de-a-ndoaselea, *„autor de predilecțiune"*, un *nec plus ultra* pentru sine, așa cum pentru alții puteau fi „Aristotele", „Voltaire", „Racine", „Lesage", „Alfred de Musset", „Dante", „Lamartine", „Petrarca", „d-na de Staël" și... „așa mai încolo", tânărul Caragiale creează una dintre primele „siluete" ce i le putem considera memorabile în stilul șarjei comice, aptă de a viza prin puține cuvinte atât de multe lucruri.

---

[1] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. II, p. 298-300

*

Faza de colaborator și, până la urmă, de redactor la *Ghimpele* e — am putut deduce din suficiente exemplificări — una a virtualităților ce își desfac aproape întreg evantaiul cunoscut din ce va da la iveală marele comic mai târziu. Totuși nu e de observat decât fulgurant uluitoarea diferențiere expresivă ce-l va distanța curând pe Caragiale de atâția publiciști și scriitori debutanți, care încercau pe atunci să-și impună o „voce" distinctivă. În cazul autorului nostru, la mijloc era desigur mai cu seamă luciditatea ce nu-și ierta sieși ceea ce imputa altora, spontan-acuta conștiință profesională care, într-o *Cronică?*...apărută la 5 ianuarie 1875 în *Ghimpele*, îi dicta asemenea profesiune de credință — marcând un început de ieșire din făgașul dibuielilor și al jucăușelor improvizații: „Datoria mea de cronicar era să relatez fapte, iar nu să pui în vileag considerațiunile mele intime“.

---

[1] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 4, 1965, p. 109-110

În *Claponul*, pe lângă crochiuri încă tot „improvizate“, provenind din înlesnirile de acest gen ale condeiului său și din servituțile scoaterii unei publicații de o anume periodicitate, întâlnim de-acum *schița dialogată*, acest embrion al marelui teatru comic caragialian, iar mai pe urmă, continuându-l pe acesta, „fiziologii“ gravate în acva-forte și materiale de „sottisier“, — adică „prefabricate“ oferite scriitorului aproape de-a gata de oamenii și de moravurile din jur pentru compunerea ca și eruptivă a primei sale mari piese comice. Să menționăm numai câteva asemenea momente și particularități de „geneză interioară“, care azi ne uimesc mai puțin decât pe vremuri ivirea parcă din senin a *Nopții furtunoase*, a celorlalte piese din cadrul tetralogiei comice, ca și a „momentelor“ ori „schițelor“ de mai târziu. În nr. 4, 1877, al *Claponului* (reținută și pentru *Calendarul Claponului* din 1878) apărea — exceptând partea introductivă, care anticipa scrupuloasele „indicații de regie“ din ulterioarele compuneri dramatice — o veritabilă „scenetă“ comică, intitulată *Parlamentare. Camera din Stambul*, care simula a fi o dare de seamă strict reportericească a „ședinței de la 24 Ibriegiè 1294“, desfășurată am zice — contaminându-ne involuntar de stilul caragialian — după „tacâmul“ așa-zicând parlamentar al numitei „Camere“. Cu unele coborâri în tonul cam gros, comicul de situație și de limbaj începe să devină enorm, „caragialian“ în toată puterea cuvântului, iar *tehnica* dezvăluirii lui o anticipă de departe pe a ședinței electorale din *O scrisoare pierdută*. Numele personajelor, și ele, fără a avea în toate privințele sugestivitatea din marile comedii ulterioare, vădesc de multe ori o inventivitate plină de haz: „Haham-bașà“, „Zăuc-agà“, „Gianabet-Edin“, „Gugum-efendi“ ș.a. Fără acea subtilă crispare subiacentă din *O scrisoare pierdută*, cu indicibila desfătare proprie lui Caragiale ori de câte ori își imaginează vreun „spectacol“ lipsit de orice *arrière pensèe*, „ședința“ se desfășoară într-un stil de pură bufonadă. „Sumarul ședinței precedente — aflăm din implicitele «indicații de regie», menite să ne deprindă cu «atmosfera» parlamentară otomanicească (dar parcă numai cu ea?!) — se ascultă în tăcere, fără să dea loc la nici o cerere de îndreptare, fiindcă toți deputații dorm“[1]. Aflăm, după aceea (autorul dovedind, acum, precum promisese în *Cronică?...* din 1875, că și-a înțeles artisticește vorbind „datoria“ de a relata doar „fapte“, cu mina impasibil-inocentă a marii comicități), cum, după ce s-a citit darea de seamă a ședinței anterioare „prezidentul trage clopotul“, „toți deputații se deșteaptă“ și „onor. députat Zăuc-agà“ anunță că „la ordinea zilei“ e „dezvoltarea interpelării [...] asupra falsurilor și ingerințelor făcute de fostul mare vizir Midat-pașà în alegerile din urmă“. Lipsind interpelatul, înțelegem după aceea, se petrece timpul de până la sosirea lui cu „fleacuri“ (=

---

[1] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 2, 1960, p. 309

„legile mărunte“, mod de a se sugera *culoarea locală* prin limbaj), iar după venirea acestuia și înfățișarea lui la tribună asistăm la o scenă prefarfuridesc-cațavenciană: **Zăuc-agà:** *Domnilor! urcându-mă la această tribună, îmi tremură toate încheieturile...* — **Ischiuzar-Mehemet:** *Dacă umbli toată noaptea la crailâcuri.* (Râsete și giumbușuri). — **Zăuc-agà:** *Lăsați-mă, domnilor, să-mi dezvoltez interpelarea.* (În timpul acesta, prezidentul moțăie, iar unul din secretari îl gâdilă la urechi cu un pai subțire; prezidentul se apără cu mâna, crezând că-l supără vreo muscă. Toată adunarea râde). — **Zăuc-agà:** *Domnilor! de la facerea lumii sunt 5415 ani; de la proorocul 1294; de la constituție o jumătate de an.* — **Gianabet-Edin:** *Bravo! știe bine istoria.* — **Zăuc-agà:** *Vream să zic...* **Gianabet-Edin:** *Că nu știi ce să zici!* (Râsete). **Zăuc-agà:** *Rog Adunarea să nu mă mai zgândărească...*“ etc., etc. Până la urmă, după fel de fel de incidente care încurcă pe vorbitor, determinându-l pe „prezident“ să clopoțească, chemând adunarea la ordine ca venerabilul Zaharia Trahanache, se votează „moțiunea“ într-un chip „curat constituțional“, Zăuc-agà întrunește la primul tur de scrutin o „unanimitate *contra*“ de o sută patruzeci de votanți, iar după „protestări energice“ din parte-i, câștigă o „unanimitate *pentru*“ tot de o sută patruzeci de votanți. Maturitatea parlamentară, „care va să zică!“[1] E caracteristica celor mai multe compuneri caragialiene din *Claponul* sau din *Calendarul Claponului*. Cu câteva distingeri. Uneori, forma amplu dialogată, ca aceea urmărită mai amănunțit în *Parlamentare. Camera din Stambul*, e înlocuită cu una hilar-*monologică*, de o anume pitorească limpezime, ca în *Orientale. Două Documente* (în *Claponul*, nr. 6, 1877), sau de o incoerență care anticipează și declarația de dragoste cu adresă greșită a lui Rică Venturiano, și tragi-comica „depoziție“ din monologul *1 aprilie* (Cf. *Corespondența sentimentală*, în *Claponul*, n. 6, 1877). Alteori, credincios principiului statuat cu câțiva ani mai înainte de a relata doar „fapte“ (firește, în chipul specific numai lui), Caragiale spune despre *Claponul* că este „buletin hazliu al întâmplărilor *Orientului*“, „un organ *eminamente neutral*, care nu ține nici cu rușii, nici cu turcii“ (cf. *Profesie de credință*, în *Claponul*, nr. 1, 1877). Încolo, — tot „fapte“, aparent impasibil prezentate, însă prefigurând câte un personagiu, câte o situație, câte o expresie definitorie din piesele comice, din schițe. În *Gogoși*, de pildă, apărute în nr-ele 1, 2, 4, 6 — 1877 ale *Claponului*, dăm de următorul schimb de cuvinte care va fi superior fructificat în *Conu Leonida față cu reacțiunea:* „Judecătorul întreabă pe datornică: — De ce nu vrei să plătești restul chiriei, babo, dupe învoială? — Plătesc, măiculiță, da... mi-e frică să nu pătesc ceva. — Ce să pătești?... Vez' că mi-a spus ginere-meu, că s-a făcut la mitropolie o lege cu murături — ce-o fi aia? — păcum că nu mai are voie nimeni să-și plătească datoriile...“[2]. „Triunghiul conjugal“ cu atâtea implicații în comedii, mai târziu, e pus pe seama „bovarismelor“ exacerbate în [*Respectul*

---

[1] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 2, p. 309-312

[2] *Op. cit.*, vol. 3, 1962, p. 200

datorit autorității], din *Claponul*, nr. 4, 1877, în foarte „obiectiva" relatare *[Cură la apele de la Văcărești]* din *Claponul*, nr. 6, 1877[1], dar mai cu seamă în *[Cetățeanul Ghiță Calup]*, din *Calendarul Claponului*, 1878, — veritabilă abreviatură a unui erou din *O noapte furtunoasă*.

Se poate zice, după toate acestea și câte alte detalii pe care nu le-am mai inventariat, că magnifica tetralogie comică a lui Caragiale avea nevoie numai de o ultimă intuiție, poate de un semn, de o zguduitură din afară, ca să se ivească — întreagă, în conture perene și într-un timp nu mai lung decât acela în care un Shakespeare își plăsmuia „ciclurile". În sfârșit, veritabile „schițe" ca *Leonică Ciupicescu*, din *Claponul* (1877-1878), ori *Smotocea și Cotocea*, din Calendarul *Claponului* (1878), retipărite mult mai târziu de către Caragiale, cu remanieri, — aduceau, fără ostentații sentimentale, o undă de *melancolie* în absconsa meditație cu privire la „condiția umană". Mărturia de *salt* al devenirii lăuntrice, care echivala și cu respectarea promisiunii din 1875 a cutezătorului tânăr de a face el o autentică „critică a Criticei" practicate pe atunci, de a-i trage „o învârtitură să pomenească și morților", e, în primul rând, studiul *Cercetare critică asupra teatrului românesc*, semnat „Luca" și publicat în numărul din 5 ianuarie 1878 al ziarului *România liberă*. Aici, pe urmele lui Eminescu, cel din *Repertoriul nostru teatral* (1870), fără bogăția de exemplificări de acolo, dar cu judecăți categoric mai tranșante, Caragiale începea prin a declara că, într-o țară unde „presa [...] se bucură de o libertate aproape, că să nu zicem cu totul nemărginită", „ne-am gândit că bine ar fi să dăm cititorilor o critică în cunoștință de cauză, cum am zice, o critică «cinstită» asupra teatrului nostru"[2]. Caragiale începe prin a întreprinde „critica criticii" teatrale din epocă, vizându-i — ca și în cazul scriitorilor — punctul cel mai nevralgic: „Să nu ne mai întrebăm câți din gazetarii noștri sunt prin firea lor «chemați» și «aleși», prin știința lor vrednici a face meseria de care s-au apucat"[3]. Vasăzică, invariabilul criteriu primigen: *talentul!* După care, enunțând al doilea criteriu (care-i infirmă de pe acum pe cei ce-l acuzau de „lipsa de idealuri"), Caragiale zice cu o glacialitate rău prevestitoare: „să nu mai cercetăm câți dintre dânșii au obiceiul cinstit și omenia de a nu scrie nimica, decât numai și numai în deplină cunoștință și în cunoștință de cauză"[4]. Și, în continuare, recurgând la exemplificări necruțătoare — unele picante, altele de o abjecție care îl scutea de comentarii adiacente —, autorul conchidea fără drept de apel: „O corupție sistematică a oamenilor presei de către oamenii [și «femine»-le — n.n.] teatrului", iată cum, „afară de foarte rare deosebiri, critica teatrală, în gazetele de la noi, scrisă de așa condeie, trebuie neapărat să fie așa cum este"[5].

---

[1] *Ibidem* p. 222
[2] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 4, 1965, p. 129
[3] *Ibidem*, p. 130
[4] *Ibidem*
[5] *Ibidem*

Abia de aici înainte, filipica se dezlănțuie, vizând și „piesa stupidă a unui scriitor bătut de toți sfinții“ și cutare „actor, mai puțin decât o mediocritate, lipsit de către vitrega fire de orice daruri“, și „o actriță, ridiculă, necioplită, care nu poate vorbi pe scenă două vorbe de înțeles“, și „un speculator necinstit, care este în stare, spre a-și umple punga, să jure publicului, prin un afiș-monstru, că în cutare seară are să aducă pe scenă pe Ucigă-l toaca de coadă“ și *summa summarum*, că toate acestea ori altele erau cu putință, pentru că după „principiul nostru statornic [...] noi facem în țara aceasta legi numai și numai spre a avea ce să călcăm“[1].

În legătură cu *Cercetarea critică asupra teatrului românesc*, nu mai credem necesar a stărui decât asupra sintagmei de „poezie dramatică“, — spre a sublinia cum, repetând-o Caragiale cu diverse prilejuri, se învederează mai bine ideea sa înaltă (la antipodul celor ce-l acuzau de „lipsă de idealuri“) despre *teatru*, îndeosebi despre *teatru comic*, atât de derutant pentru mulți. Concluzia e că tânărul „improvizator“ de geniu se dovedea pregătit la 1878 „să nu încerce fără succes, ca alții, descâlcirea „nodului gordian“ al autenticei construcții dramatice, ci să-l reteze fără șovăire. S-a verificat pe sine însuși o ultimă dată: prin traducerea, atât de bine primită de către pricepători, a tragediei *Roma învinsă* de Al. Parodi, unde vechiul său exercițiu într-ale versificării și-a dat cu prisosință roadele, făcându-l notoriu ca traducător înainte de a se bănui ce complex autor dramatic rămânea tăinuit într-însul.

IV. TETRALOGIA COMICĂ ȘI MARGINALIILE EI

S-a văzut din cele precedente că și în sensul „autogenezei“ teatrul lui Caragiale nu s-a ivit *ex nihilo*, deși anunțarea și prezentarea cam „americănească“ a comediei *O noapte furtunoasă* — întâi la cea de a cincisprezecea aniversare a „Junimii“ ieșene din 12/24 noiembrie 1878, dar mai cu seamă prin mijlocirea spectacolului din 18 ianuarie 1879 de la Teatrul Național din București — a putut isca asemenea impresie. Iar, în această privință, lucrurile se explică prin cunoașterea relativ târzie (și nici până azi urmărită în toate implicațiile ei) a ceea ce publicase capriciosul „debutant“ la *Ghimpele* și în *Unirea democratică*, în *Claponul* și în *Calendarul Claponului*.

Am semnalat în capitolul anterior câteva repere de „geneză interioară“ în sensul ce poate interesa nemijlocit. În „cronicile“ sale „fanteziste“, „fantastice“, „literare“ sau cum le mai intitula autorul, în sotizeriile ori „gogoșile“ publicate în *Claponul* și în *Calendarul Claponului*, Caragiale era la tot pasul împins să-și dezvăluie virtualitățile de dramaturg în linia comică, fie și când își păstra cu destulă supraveghere postura de narator. Dealtminteri, e bine să nu uităm că „dramaturgia“ este, într-un fel, o „epică“ în genere mai concentrată și cu o desfășurare mai febrilă, unde „evenimentele“ se resorb prin cea mai mare parte a lor în „cuvintele-replici“. Cu asemenea coliziune neîntreruptă, „cuvintele-replici“ devin parcă prin sine multiplu sugestive, proteice, ne înfățișează ca și nemijlocit nu numai mersul și înțelesul esențial al celor ce se întâmplă, dar și „forma“ s-ar zice tangibilă a acestora, precum și tot atât de neintermediatele lor răsfrângeri psiho-fiziologice, mimico-pantomimice etc. Filtrând sever, prin prisma propriilor însușiri native, învățămintele teatrului românesc popular („păpușeriile“, diferitele reprezentații rituale etc.) ca și pe ale teatrului autohton cult ce-l precedase, cu localizările sau încercările de a deveni el însuși (Faca, Millo, Pascaly, Costache Caragiali, Alecsandri, Hașdeu — cel din *Orthonerozia);* neuitându-i însă nici pe curioșii, savuroșii mehenghi de la întretăierea de tărâmuri etnografice (Cilibi Moise, îndeosebi Anton Pann); inițiindu-se în meșteșugul vechi ce purcedea de la „atellanele“ latine, ajungând până la „soitarii“ de Orient mijlociu și la „năzdrăvăniile“ lui Nastratin Hogea; neignorând teatrul comic cvasi-popular al lui Goldoni, nici, firește „severele“, construcții comicești ale lui Molière și producția franceză vodevilistic-melodramatică mai nouă; — iată un îndelung drum al documentației, reflexiilor aspru selective, sintezelor, ca să-l mai poată *data* pe scriitor în ipostaza lui de neasemuit „poet comic“.

---

[1] *Ibidem*, p. 131-132

Caragiale, s-a zis (îndeosebi de către învățatul Șerban Cioculescu), respectă în piesele sale unitatea de loc, de timp, de acțiune a reprezentanților „clasicismului“ francez. E cu putință să pară așa, deși totul provine din altfel de intenționalitate artistică: aceea a *intensității* efectelor, obținută prin înfățișarea punctului de culme a unor evenimente ce începuseră să se desfășoare mai de mult. Între năbădăioasele peripeții din *O noapte furtunoasă* și sămânța lor inițială de vrajbă de la „Iunion“ e suficientă distanță temporală, spre a face necesară rememorarea lor „epică“ de către Jupân Dumitrache în scena liminară a piesei. Tot așa e în celelalte comedii, cu „retrospectivele“ lor invariabile, din rațiuni de edificare a spectatorilor, împinse îndărăt, când până la „11 februarie“ (*Conu Leonida față cu reacțiunea),* când până la pierderea unei misive compromițătoare (*O scrisoare pierdută*), când până la vechi și repetate „traduceri“ în materie de amor (*D-ale carnavalului*). În *Năpasta*, tot ce se întâmplă trimite mereu gândul spre crima petrecută cu aproape zece ani în urmă. Și, pe de altă parte, cum se potrivește „barochismul“ limbajului, mutațiile acestuia nu numai de la un erou la altul, însă chiar în vorbirea aceluiași personaj, în comparație cu puritatea și unitatea expresiei dramaturgice preconizată de clasiciști? Caragiale, am văzut din *Cercetare critică asupra teatrului românesc*, delimita cu implacabilă limpezime nu substanța, ci, referindu-se la *Răzvan și Vidra*, tehnica teatrală de cea a oricăror genuri și specii ale artei cuvântului. Îi cerea înlănțuire de nedesfăcut ori modificat, înlăturarea superfluităților, repeziciune a desfășurării evenimentelor, iar drept corolar — *intensitate* a impresiilor, care trebuie să covârșească pe spectator mai mult decât faptele de aievea, oricât de palpitante ar fi. Mai târziu, în *Câteva păreri* (1896), admițând că e oricând de învățat în materie de meșteșug teatral de la un Shakespeare sau Molière, Caragiale nu-și precupețea sarcasmele când venea vorba de *Hernani* al lui Victor Hugo sau de *Don Carlos* al lui Schiller, arătând că între „stilul“ celor dintâi și „maniera“ celor discutați în al doilea rând „este aceeași deosebire ca între organismul necesar al ființei vii și structura voită a lucrului artificial“[1]. „Organism necesar“ și „structură voită“, adică premeditată fără intuiția și studiul adânc al naturii lucrurilor? Iată cum Caragiale își reprezenta opera de artă, îndeosebi cea aparținând dramaturgiei (însă nu numai), tot ca pe o *structură*, numai că de o imanență „necesară“, ca a orice se întâmplă în natură, nu ticluită manieristic după gusturi subiectiv-*datate*.

În terminologia de mai târziu a lui Ibrăileanu, Caragiale era, așadar, numai și numai pentru „creație“; „analiza“, cu toate implicațiile și finețele ei, o voia perfect deductibilă și posibil de efectuat de către cititor ori spectator din „creație“, din comportamentul eroilor. E și ceea ce a avut în vedere scriitorul nu numai în comedii (aici și cu ajutorul foarte scrupuloaselor indicații regizorale), dar și în nuvelele „analitice“ (*Două loturi, O făclie de Paște* ș.c.l.).

Răspândită într-un foarte mare număr de scrieri, unele anume concepute altele dând la iveală prețioase distingeri așa-zicând din mers, „poetica“ dramaturgică a lui Caragiale s-a putut configura în planurile ei fundamentale încă din cele de până acum. Însă o luare de poziție care vizează mai accentuat decât oricând specificul artei teatrale, așa cum și-l reprezenta marele scriitor, se cuvine cercetată cu mai multă atenție. E vorba, în speță, de concentratul eseu *Oare teatrul este literatură?* (1897), unde dăm de o viziune asupra creației dramaturgice care ulterior și-a aflat numeroase confirmări și a creat prozelitisme ce merg crescând până în vremea noastră, îndeosebi în țările de veche tradiție cultural-artistică. Având, obiectiv, valoarea unui autentic „manifest“ programatic și vizând țeluri de anvergură, ca, în alt plan, mai târziu, resurecția brâncușiană din domeniul sculpturii, eseul lui Caragiale pleda pentru eliberarea artei teatrale de diferite intruziuni străine ei, de vechi sincretisme, ca și de prejudecăți pseudoinovatoare. În concluzia demonstrației sale, care-i lumina retrospectiv și tetralogia comică, autorul statua că „teatrul e o artă independentă, care, ca să existe în adevăr cu dignitate, trebuie să pună la serviciul său pe toate celelalte arte, fără să acorde vreuneia dreptul de egalitate pe propriul său teren“[2]. Un teatru „total“ prin urmare, dar nu în sensul de a refuza auxiliile *unde* și *când* se impune, ci numai în acela de a-și subordona — dacă e util — resursele altor moduri de creație.

---

[1] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 4, 1965, p. 41
[2] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 4, 1965, p. 317

Modul de punere a problemei la reputatul *anti-teoretician* e magistral: „Principiul fundamental al artei în genere este intenția de a transmite o concepțiune [ficțiune semnificativă — n.n.] prin mijloace convețională de la om la om; încercarea de a realiza acea intenție constituie opera de artă; ori de ce fel ar fi concepțiunea — înaltă sau joasă, rafinată sau primitivă, sacră ori profană — numai câtuși de puțin să fie o izvorâre nu voită, ci pornită firește din adâncimea, infinită ca și natura ce se oglindește în ea, a creierului omenesc, ea merită să se arate lumii, numai să poată cum; și dacă poate cum trebuie, atunci se va impune înțelesului altor minți omenești, numai capabile să fie a înțelege. Aci stă rațiunea finală a artei umane:înțelesul omenesc“[1]. De aici înainte, avertizând cu foarte învăluită ironie că nu orice „minți“ sunt capabile [...] a înțelege“ pe acel *„cum* trebuie“ să fie diferitele întruchipări artistice, Caragiale își desfiră în suită strânsă *distinguo*-urile. Prima îi vizează pe de tot „sistematizanții“ esteticieni și critici: „Dar câte sunt mijloacele convenționale pentru transmiterea unei intenții artistice? Sunt desigur multe, și mulți critici au căutat să le clasifice. Din câți am cetit până acuma, nu am găsit în nici unul o părere deosebită în privința teatrului; pentru toți dramaturgul e considerat ca un fel de literat sau poet, iar piesele de teatru ca un fel de producții literare sau poetice. Cursurile de poetică ne prezintă chiar capitole întregi despre poezia dramatică. Să mă ierte domnii autori de poetice mai mult sau mai puțin elementare să cred depre dramaturgie altfel decât vor d-lor a mă face să cred“[2].

Fără a avea vreo turnură vizibil paradoxală, deși implică un enorm paradox, opinia proprie autorului începe să fie formulată așa: „Teatrul, după părere mea, nu e un gen de artă; ci o artă de-sine-stătătoare, tot așa de deosebită de literatură, în genere, și în special, de poezie ca orișicare artă — de exemplu, arhitectura“. Chiar atât de mare să fie deosebirea „teatrului“ de „literatură, în genere, și, în special, de „poezie“? Afirmația pare, la prima vedere ciudată. Urmărind însă deslușirile ce dă autorul în continuare, împotrivirea cunoscătorilor lipsiți de prejudecăți, chiar de nu dispare cu totul, se diminuează sensibil: „Literatura este o artă reflexivă. Orice gen literar are de obiect deșteptarea de imagini numai și numai prin cuvinte exprimând gândiri; epică, lirică, narativă, oricum ar fi, literatura se mărginește la a închipui imagini, a gândi asupră-le și a le transmite cititorului prin cuvinte acele imagini și gândiri; aci stau tot obiectul și toată intenția literaturii. Teatrul este o artă *constructivă*, al cărei material sunt conflictele ivite între oameni din cauza caracterelor și patimilor lor. Elementele cu care lucrează sunt chiar arătările vii și imediate ale acestor conflicte [...] Faptul că unul din mijloacele sale de reprezentare este și vorbirea omenească nu trebuie să facă a se lua teatrul ca un gen de literatură; din acest punct de vedere, teatrul ar avea mai multă rudenie cu arta oratoriei. Se înțelege că, la urma urmelor, izvorul comun al tutulor artelor este concepțiunea omenească; dar formulările interne, manifestațiunile și modurile de transmitere intenționată a concepțiunii sunt deosebite pentru fiecare artă"[1]. După asemenea precizări, lucrurile încep să se clarifice într-o privință, dar să se și încâlcească în alta. Înțelegem prea bine ce vrea să zică autorul, mai cu seamă după relativa înrudire pe care el i-o descopere treatrului cu „arta oratoriei", crezând că prin asta mărește distanța față „de literatură, în genere, și, în special, de poezie". Cu excepția „oratorului", obligat prin înseși „convențiile" artei lui să-și reprezinte nemijlocit „concepțiunea" în fața unui anume public, recurgând ca într-un monolog teatral nu numai la „cuvânt", dar și la toate resursele „gesticii", „poetul" dispune — în transmiterea „concepțiunii" lui către cititor — doar de „cuvintele" așternute pe o filă de carte și în care și-a întruchipat „intenția". Așa, „convenționalitatea" artei versului e mai subtilă, cere destule medieri, între care, pur și simplu, pe cea care e și condiție primigenă: de a ști să „citești". În schimb, raționa desigur Caragiale, „convenționalitatea", artei teatrale e „cea mai grosolană posibilă" prin faptul că și un neștiutor de carte poate să se desfete la un spectacol dramaturgic.

---

[1] *Ibidem*, p. 315
[2] *Ibidem*

Toate acestea sunt fără îndoială rezonabile și utile, îndeosebi într-o ordine mai pragmatică a lucrurilor. O carte de literatură — în sensul în care înțelegea Caragiale problema (nuvelă, roman îndeosebi poezie) — este scrisă pentru a fi *citită*, în vreme ce o piesă de teatru e plăsmuită spre a fi *reprezentată*. Pentru a-și realiza cu plenitudine „intenția" o poezie, o nuvelă, un roman apelează exclusiv la „cuvinte", pe care depinde cu câtă pricepere le-a ales și le-a ordonat autorul, spre a deveni — cum s-a și zis de la o vreme — ele însele „eroi" ca și tangibili, sugestivi la infinit. Spre a-și transmite cu maximum de efecte „intenția", un autor dramatic — potrivit felului de a înțelege lucrurile ce ne preocupă aici — nu trebuie să facă din „text" mai mult decât un „pre-text" care să înlesnească din plin actorilor, regizorului, chiar întregului personal auxiliar, înjghebarea unui mare „spectacol", — nu să-i împiedice la tot pasul de la aceasta. Teatrul trebuie să implice în primul rând *teatralitate*, nu *literaritate*, voia să zică fără îndoială Caragiale. Să nu interpună mari perdele de „lirism", „epos", „filosofie" ș.a. între *dramaticitatea* prin sine vorbitoare a existenței și posibilitatea de a fi ca și „aievea înfățișată" pe scenă. Ceea ce, din punctele de vedere urmărite până acum, e întru totul de înțeles și concordă în foarte multe privințe cu felul cum și-a înfăptuit Caragiale piesele.

Însă, urmărind și reversul susținerilor caragialiene din *Oare teatrul este literatură?*, vom vedea că acesta nu poate fi în dauna aprecierii celui mai impunător monument al dramaturgiei române (și a cauzei veritabilei arte, în genere), ci dimpotrivă. De dragul *teatralității* de necontestat a operelor comice caragialiene, să ne mulțumim cu participarea la *spectacolele* cu piese de-ale dramaturgului, fără a le mai citi în solitudine *textele* și a le prețui pentru ele însele? Se iscă și întrebarea: dacă, precum se mai întâmplă, reprezentațiile nu corespund în parte sau pe de-a-ntregul unor exigențe fie și moderate ale noastre, — public spectator? Însă un paradox invers celui formulat de Caragiale în *Oare teatrul este literatură?* — și cu implicații tot atât de notabile — e că felul cum își reprezintă diferiți contemplatori, din felurite timpuri și locuri, „intenția" ce rezultă din textele dramaturgice caragialiene e posibil să cuprindă considerabil mai mult decât le poate oferi un spectacol oricât de reușit. Lăsând la o parte rezervele de însemnătate secundară (pe vremea lui Homer, a lui Pindar etc., „eposul", „lirismul" erau și ele reprezentabile, se recitau ș.a.m.d.), ne mai putem gândi și la altceva: e posibil ca, prin rutinizare, oamenii de teatru să înceapă a nu se mai sprijini în chip fecund pe un text dramaturgic, aplatizându-l de la o reprezentație la alta, dacă nu și de la o generație la alta, — în pofida faptului că el reprezintă ceva viu, pururi tânăr. Să nu ne întoarcem, dar, necontenit la *text* — numai în virtutea, altminteri, bineintenționatei convingeri a lui Caragiale că „teatrul" nu este „literatură"? Dimpotrivă, să ne întoarcem mereu, reținând din punctul de vedere al autorului ceea ce el presimțea în mai mare măsură decât formula: anume, faptul că, în raport cu alte genuri de creație, teatrul (cel de anvergură, evident) pare a convoca într-un chip propriu numai lui cei mai numeroși și mai feluriți constituenți actualizați sau virtuali ai *semioticii generale a artelor*.

---

[1] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 4, 1965, p. 315-316

*

Când, în titlul acestui capitol, vorbeam de „tetralogia comică" a lui Caragiale, dar și de „marginaliile" acesteia, ne gândeam la mai multe lucruri. Întâi, că, spre deosebire de Eminescu (exceptându-i colaborarea dintâi la *Familia*) și de Creangă (cel de la *Povestea* din 1874 înainte, până la sfârșitul carierei sale scriitoricești), Caragiale dezvăluie câteva surprinzătoare denivelări chiar în perimetrul creației care părea să-i exprime cel mai bine vocația primordială. Cele patru distincte părți ale tetralogiei comice (*O noapte furtunoasă sau Nr. 9, Conul Leonida față cu reacțiunea, O scrisoare pierdută și D-ale carnavalului)* sunt — esențialmente artistic judecate — egale ca valoare, la nivelul ei cel mai înalt pe care l-a atins vreodată dramaturgia românească în genere și cea comică îndeosebi. Tot astfel este „insulița" numai aparent mai răzlețită de impozantul „arhipelag", adică monologul *1 aprilie* (1896), care, pe de o parte, păstrează încă anumite sumbre reflexe ale dramei *Năpasta* (1890), iar pe de altă parte stă pe muchea dintre „tragicul" burlesc al nuvelei *Două loturi* (1898-1899) și „miticismul" atâtor așa-zise „schițe ușoare".

Exceptând neajunsurile bufonadei dramatizato-muzicalizate *Hatmanul Baltag* (1884), rezultate poate și din colaborarea *sui-generis* cu Iacob Negruzzi, cum putea autorul *Scrisorii pierdute* să admită — ceea ce unui Eminescu nu i-ar fi trecut prin minte nicicând — ca facila sa comedioară *Soacra mea Fifina* să fie înfățișată publicului pe scena Naționalului bucureștean (în 17 februarie 1883), iar târziu de tot, în 1909, să lase a se juca de către compania lui Alexandru Davila (fie și din motive de „sprijin“ amical) superficialul „instantaneu“ pe care îl intitulase *Începem?* Mirarea noastră crește când alăturăm *O soacră* (sau *Soacra mea Fifina*, potrivit titlului dintâi) cu *O noapte furtunoasă*, sau nu prea adânc-povățuitorul „instantaneu“ *Începem* cu *D-ale carnavalului* și cu orice altă componentă a „tetralogiei“. Înseamnă că, în materie de dramaturgie comică, autorul avea „sincope“ sau veritabile „eclipse“ de inspirație? Fără îndoială, de vreme ce în fața „deznodământului“ din *O scrisoare pierdută* el s-a oprit — din fericire în mod trecător și fără consecințe nefaste — ca Hanibal *ante portas*. „Debutantul“ din *O noapte furtunoasă* prezentase pentru premiera acesteia un text cuprinzând trei acte, în loc de două, ulterior gândite, care, abia acestea, sunt de o simetrie profund simbolică.

Din toate acestea, putem scoate o relativă „certitudine“ și o nu cu mult mai decisă nedumerire. Junimiștii mai subțiri — știind prea bine cât rău își poate face un autor, dacă încredințează publicului din buna lui voie scrieri nemature — vor fi avut momentanele lor temeiuri să-l decreteze pe Caragiale un scriitor „pierdut“. Aceiași junimiști mai observaseră cum, după aceea, vreme de câțiva ani, până la primele nuvele „tragice“ și *Năpasta*, Caragiale nu mai dase la iveală nimic de seamă. Din partea lui, scriitorul se vede că nu rămăsese nesimțitor la asemenea opinii și la altele, încă mai dure, care vizau îndeosebi piesa *D-ale carnavalului*, fluierată la prima reprezentație. Nu din pur amuzament era preocupat el mult mai târziu, în 1898, să acrediteze public o asemenea „cronologizare“ și „definire“ a scrierilor sale dramatice: „*O soacră*, farsă într-un act, — 1876; [...] *O noapte furtunoasă, sau Nr. 9*, farsă în două acte și 4 tablouri, — 1879“; „*Conu Leonida față cu Reacțiunea*, farsă într-un act, — 1880; *D-ale Carnavalului*, farsă în trei acte, — 1881; *Scrisoarea pierdută*, farsă în 4 acte, — 1883; *Năpasta*, piesă în două acte, — 1890“[1].

A-și califica totalitatea pieselor drept „farse“, în afară de *Năpasta*, era o complexă modalitate de a-i lua în râs pe cei creduli, sau care îi apreciaseră obtuz creația dramatică. Rămâne totuși îndoiala că, printre altele, datarea pieselor e prea înghesuită spre a fi credibilă, avându-se în vedere mai ales *O scrisoare piedută*, al cărei deznodământ mai multe mărturii din epocă indicau că fusese găsit de autor doar cu vreo lună și ceva înainte de premieră; deci în 1884, nu în 1883. Însă de ce am da mai multă crezare unor asemenea mărturii decât memoriei autorului, —

---

[1] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 1, 1959, p. 525

când e vizibilă tendința lor de a isca o mică „legendă“ în legătură cu performanța născocitoare a dramaturgului, acționând miraculos doar în ultimul moment? Incomparabil „sintetizator“, ca și ceilalți mari scriitori din epoca sa, el a secat în așa măsură izvoarele de viziune teatralistică ale unui popor întreg, încât nimic comparabil cu izbutirile lui nu s-a mai ivit în compunerile dramaturgilor români ce i-au succedat. Drept e să relevăm că nici în materie de „conștiință profesională“ ca și instinctivă, nativă, nimeni la noi nu a mai știut să descopere o atât de sigură neeclectică, neparazitară cale ca și el. La Caragiale „conflictul“ se prezintă cu maximă „obiectivitate“, drept ceva care *există* prin sine și se dezvoltă în virtutea propriilor imanențe, ca *viața* însăși, în sensul ei ontic. Important, în toate acestea, e că dramaturgul avea — cum ne place să zicem azi — o viziune eminamente „structurală“ a ceea ce trebuie să fie *textul dramatic*, așa cum am văzut că în asemenea grad înalt a mai avut Eminescu în poezie. Iar astfel fiind, meritul scriitorului e cu atât mai mare, cu cât — în artă — perspectiva structurală nicăieri nu presupune o asemenea complexitate ca în cazul *comicului* îndeobște și al *teatrului comic* îndeosebi. Aici, cum zicea Caragiale în *Cercetare critică asupra teatrului românesc*, nu numai „catastrofele atârnă una de alta, curg una din alta, se țes una cu alta pentru același sfârșit“, dar și *semnificațiile* lor se degajează parcă tot astfel. În teatrul de structură dramatică, mai cu seamă în cel dinspre obârșii, al marilor „tragedii“ eline, semnificațiile peripețiilor în care-s angrenați eroii prezintă o *obscuritate* neliniștitoare și pentru ei, și pentru cititori ori spectatori. Totuși, limpezindu-se treptat și pentru unii, și pentru alții, nu-i desolidarizează, ci, dimpotrivă, îi apropie progresiv, până la simili-identificarea din momentul deznodământului, care e tot una cu înțelegerea plină de profundă compasiune a „vinei“ tragice, iar prin aceasta — cu ceea ce se numea odinioară „catharsis“. Și de ce se întâmplă astfel? Fiindcă spectatorii sau cititorii resimt neîntrerupt o identitate de esență cu *partea bună*, deci și *frumoasă* (= „Kalokagathia“) din ceea ce reprezintă „condiția umană“ privită generic, pe care o văd delimitându-se la tot pasul de *partea rea* a aceleiași „condiții umane“, înfruntând-o până la capătul unde trebuie cu necesitate să survină „căderea“ sau „victoria“. Toate acestea — prin intermediul coliziunilor din sufletul, pornirile, faptele unui erou, luat în parte, și al ansamblului personajelor, potrivit *felului de umanitate* pe care îl întruchipează. Fundamental altminteri se petrec lucrurile în teatrul comic, unde, după nu prea îndelungile nedumeriri din episoadele înnodării intrigii, nici urmă nu mai poate fi de vreo solidarizare în creștere a cititorului ori spectatorului cu personajele, ci de o îndepărtare parcă în progresie geometrică de acestea, culminând cu deznodământul, care echivalează cu o „legiferare“ pe cât de subînțeleasă, pe atât de implacabilă, a acestei veritabile *separații de lumi*. Și pentru ce toate acestea? Fiindcă în veritabilul teatru comic, de puritatea, celui caragialian, — spre deosebire de hibrida „melodramă“, — nu poate fi loc pentru *partea bună* sau cel puțin *ameliorabilă* a „condiției umane“ dintotdeauna, ci numai pentru cea *rea*. Atât e de generalizată progresiv aceasta în spațiul și în timpul scenic, încât pentru personaje își sporește neîntrerupt aparențele „normalității“, iar pentru spectatori sau cititori își dezvăluie tot atât de inexorabil esența „nefirească“, cu înșelătoare atenuări și năucitoare întețiri, care sfârșesc prin a friza definitiv *absurdul*. Dar, atunci, *partea bună* a „condiției umane“ eterne lipsește cu desăvârșire din autenticul teatru comic? Fără îndoială că nu. Ea există (obiectiv, deși abscons) în două ipostaze: ca *esență* obnubilată de *aparențe*, ca *necesitate* oprită să se dezvăluie de frontul compact al *întâmplărilor*, sau, cel puțin, ca *pornire* pe care intervenția *hazardului* cu tendința de a se generaliza o face să se manifeste inadecvat; ca *ipostaziere* în cititor ori spectator, datorită „anormalității“ în creștere a celor ce se petrec în spațiul și în timpul scenic, a *părții celei bune* din sine, care îl împinge să se distanțeze — prin *dezmeticirea* progresivă, însoțită de toate nuanțele *râsului* — și de aberațiile încarnate prin personajele comice, și de ceea ce înțelege că *nu e cum trebuie* în propriu-i suflet, în purtările sale. Eroi „simpatici“, „pozitivi“, „rezoneuri“ apți pentru ologirea efectului artistic autentic și durabil, teatrul comic nu poate avea — și nici nu-i sunt de trebuință; afară de eventualitatea când autorii își subestimează spectatorii sau cititorii, n-au destul talent ori și-l prostituează în vederea unor succese ușoare. Iar Caragiale e în tetralogia sa comică de un respect față de spectatori, de cititorii săi, ca și, evident, față de propriu-i geniu, cum la puțini din marii autori comici ai lumii putem afla. Aceasta i-a derutat pe unii dintre spectatorii lipsiți de gust și de elementară cultură artistică. Ba, ceea ce-i mai mâhnitor, și pe comentatorii-detractori minați de preconcepții canonizante, de gândire estetică deficitară, de aviditatea „originalității“ clădite pe scandal. Însă unii ca aceștia ignorau că dramaturgul înțelegea să fie *rezoneur meliorist* numai în eseurile și cronicile teatrale, nu și în creațiile sale de artă comică, unde singură „oglinda“ râzătoare a priveliștilor ce înfățișa își avea rolul de a da seamă. Dealtfel, Caragiale zicea: „Multe lucruri absurde se văd în lumea noastră românească, așa de multe, că ne-am deprins cu ele și ni se par foarte raționale, ba adesea am crede absurd pe acela ce ar îndrăzni să le critice sau măcar să le denunțe ca atari“. Iar în continuarea demonstrației, subînțelegând că eficiența dezbărări de asemenea „deprindere“ cu „absurditățile“ îi revine îndeosebi artei de structură comică, nu uita să sublinieze că aceasta, „dacă nu se poate ține prin propria ei vitalitate, n-are să scape de decădere și de pierzanie“[1]. Este, prin acestea, marele dramaturg un „precursor al teatrului absurdului“, cum se tot demonstrează de la o vreme? E, desigur, în măsura în care dintotdeauna în creațiile veritabililor comici „absurdul“ e ipostază specifică a *feței de umbră*, inerente, ca și cea de *lumină*, condiției umane, — totul fiind chestiune de prevalență când a uneia, când a alteia. Lucru de care, avându-și în vedere mai înainte de toate epoca lui, dar nu țărmuindu-se în ea până în punctul de a se da singur prizonier artei strict „datate“, Caragiale l-a subliniat fără echivoc:

---

[1] *Teatrul nostru*, în I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 4, 1965, p. 208, 211

„dacă din punctul de vedere al unor interese particulare de clasă, de castă sau de consorțiu, sunt primejdioase o sumă de adevăruri, orice adevăr este legitim din punctul de vedere al intereselor publicului larg“.

O noapte furtunoasă, *Conu Leonida față cu reacțiunea*, *D-ale Carnavalului*, *O scrisoare pierdută* nu erau desigur „farse“ — sau nu *doar farse* — în reprezentarea intimă a celui care în *Oare teatrul este literatură?* concepea textul și spectacolul teatral drept un „summum“ de mijloace aparținând tuturor artelor, utilizate după criteriul lui „*ce*“ și „*cum* trebuie“ în fiecare caz dat. Prin anumite particularități ale acțiunii, situațiilor, elementelor de comportament ale diferitelor personaje, ele au putut să apară unora drept „farse“ în epoca apariției, a primelor puneri în scenă și a comentariilor adesea peiorative pe care le-au prilejuit respectivele spectacole. Autorului i-a plăcut să le intituleze astfel spre a confirma în deriziune opiniile unor „competențe“ de pe atunci. A și agrementat fiecare piesă a tetralogiei cu variate elemente de „farsă“, dar nu le-a transformat niciodată din *mijloc* iscător de surprize, înveselitor, în *scop*.

Putem admite că *O soacră* și muzicalizata comedie *Hatmanul Baltag* se subordonează condiției de „farsă“ și efectelor artistice modeste pe care le presupune aceasta, când este strict considerată ca atare. În *O soacră*, unde, cu toate că acțiunea se petrece „Într-un *Grand Hôtel*, la București“, bănuim *localizarea* de circumstanță a unor personaje, mentalități, acțiuni și mijloace teatralistice de întruchipare a lor nu importă unde, în Occident. Aproape totul e ca în *Hatmanul Baltag*, sau și mai rău decât acolo. Această de a doua piesă, unde Caragiale a scris partea de „proză“, iar Negruzzi „cupletele“în versuri, era și ea *adaptarea unei nuvele a lui Nicolae Gane*, care, și el, *localizase* o „tale“ a lui Dickens, care... După atâtea prefaceri, lăsând la o parte anostele cuplete ale lui Iacob Negruzzi, proza lui Caragiale se concretizează în monologuri și dialoguri cursive, decente, dar fără spectaculoasele întorsături de limbaj din comediile scrise în exclusivitate de el. Rețin atenția detalii de îngrămădeală cum e acela că un „comis Stacan“, travestit în „pedagog“, se preocupă de metoda „intuitivă“, ca Mariu Chicoș Rostogan; că pe un improvizat „poștaș“ de ev-mediu moldav îl cheamă „Sotir“, ca pe tejghetarul din *O noapte furtunoasă* etc. Simetria lejeră, previzibilă, a personajelor interesează prin aceea că același tip de femeie neconsolată și înăcrită după un fantezist eșec în amor încearcă să stânjenească reciprocitatea firească a simțămintelor altora. În această privință, o vizibilă înrudire de situații se ivește între *O soacră* și *Hatmanul Baltag*. Acolo „intriganta“ — pentru o vreme — era „Fifina“ (nume de mai îndepărtată rezonanță, franceză); dincoace, în *Hatmanul Baltag*, e „cucoana Arghirița“, o bovaric-elementară neo-“Chiriță“. Altminteri conflictele se aprind și se sting convețional, fără veselia mușcătoare din marile comedii caragialiene.

Altceva e când Caragiale nu se complace în rolul amabilului compunător de fastiziozități vesele, ci adoptă atitudinea de sculptor malițios față de compactele blocuri ale unui „real“ bufon. Așa e în *O noapte furtunoasă*, unde, după ce chibzuise în prealabil „mulajul“ din „gogoașa“ cu „cetățeanul Ghiță Calup“, ca și după retușurile ce au urmat întâielor două spectacole, tânărul dramaturg se afla dintr-o dată în fața unei capodopere. Desfășurarea intrigii, inaugurată printr-un magistral *ex abrupto*, e — cum zicea, cu subtile înțelesuri subtextuale, autorul — una de „farsă“. Numai că „farsa“ nu era concepută în vederea unor efecte de divertisment ieftin. Ea reprezenta pe acel „*cum* trebuie“ spre a pune în mai orbitoare lumină mentalitățile, moravurile, caracterele unei lumi abia intrată în ciclul prefacerilor sociale care înnoiau *fațada*, nu și *fondul* adânc al existenței umane. Parafrazându-l pe Caragiale însuși, care nu vedea posibilă existența „tendinței“ decât în măsura în care se manifestă „cu artă“, putem afirma deci — ca un prolog la cele ce urmează — că nici cu modalitatea teatralistică a „farsei“ nu se întâmplă altfel. Chiar titlul inițial al comediei e conceput în stil de „farsă“ și anticipă abscons toate particularitățile acesteia. Numai că nu facil. (E, aici, locul de a sublinia că un studiu special asupra *titlurilor* diferitelor scrieri ale lui Caragiale n-ar da rezultate mai puțin semnificative decât cele consacrate până acum *numelor* personajelor). Ce poate să semnifice, până n-ai citit piesa ori n-ai văzut-o reprezentată, un titlu ca *O noapte furtunoasă, sau Nr. 9?* O — cum ar zice moldovenii — „șolticărie“, fără îndoială, care, ori te zăpăcește, ori te face precaut încă de la apariția afișului ce anunță un nou spectacol. Încă din scena I a primului act, aflăm că, în cadrul „înnoirilor“ generale la care toată vremea avea impresia că se simte „participant“, protagonistul piesei „Jupân Dumitrache Titircă Inimă-Rea, cherestegiu, căpitan în garda civică“, înțelege să-și marcheze prezența după poziția și posibilitățile lui. E preocupat de „cum m-oi vedea la un fel cu meremetul [reparația — n.n.] caselor“, dar nu numai de asemenea detaliu al „primenirilor“ ce intră în raza lui de ofensivă. După cum se vede „meremetul“ nu semnifică decât lucruri foarte generale. Dar, ca orice *schimbare*, sugerează și altele cât se poate de *particulare*, la care nu strică să fim atenți de acum înainte. Putem să nu observăm în această fază, presupunând mereu că încă nu cunoaștem opera lui Caragiale în totalitatea ei și în amănunte, că „Jupîn Dumitrache Titircă Inimă-Rea“ e — potrivit versiunii publicate întâi în *Convorbiri literare* (1879) — nu numai „cherestegiu“ și „căpitan în garda civică“, dar și „*proprietar*“. Mai pe urmă, luând cunoștință și de *O scrisoare pierdută*, e probabil că vom reflecta (dezamăgiți, dar nu de tot): Degeaba! Nu e „căpitanul în garda civică“, asemeni lui Zaharia Trahanache „prezidentul Comitetului permanent, Comitetului electoral, Comitetului școlar, Comițiulului agricol și al altor comitete și comiții“. E posibil să gândim astfel, cât timp nu cunoaștem desfășurarea piesei. „Meremetul“ caselor e numai „metafora“ inițială a *prefacerilor* la care simt că asistă — și înțeleg să n-o facă pasiv, ci integrându-li-se, participând la ele — cei din „lumea“ lui Jupîn Dumitrache. Alte „prefaceri“, deducem treptat, precedaseră acesteia, multe altele — constatăm din text ori la spectacol — aveau să urmeze. Cherestegiul-proprietar „se ajunsese“ suficient cu vreun an și ceva înainte, ca să facă un pas însemnat în tagma „onorabililor“ din acel timp de tot mai accelerată expansiune burgheză, fiind ales „căpitan în garda civică“. Își luase ajutoare după principiul patriarhalo-sentimental din faza de acumulare primitivă a capitalului (pe „Chiriac, tejghetar, om de încredere al lui Dumitrache, sergent în gardă“, și pe „Spiridon, băiat pe procopseală în casa lui Titircă“). Își „asiguripsise“ cherestegeria. Începuse a râvni spre „roluri“ mai de seamă în viața obștească a epocii, în vederea cărora — intuind că aici e de trebuință o „inițiere“ pe care încă n-o avea — și-l apropiase pe „Nae Ipingescu, ipistat, amic politic“.

Așa se configurează în piesă „piramida“ social-politică a vremii aceleia, adică a deceniului al optulea din secolul trecut. De pe o asemenea poziție privilegiată, nu-i de mirare că Jupîn Dumitrache e — în felul său — un ins adânc încredințat de propria-i onorabilitate, pe care le-o pretinde cu strășnicie și altora. E „justițiar“ până peste poate cu cei ce i se pare că nu-s ca dânsul, ținând la „bunele purtări“ socotite inerente tagmei sale („eu, de! negustor“). Simțindu-se atât de important, de vreme ce se vede solicitat să arbitreze ori să tranșeze în fel de fel de chestiuni, o face cu solicitudine și dignitate. E deci, în anumite margini, un „generos“ și un „delicat“. Pe „Veta, consoarta [nu „soția“ — n.n.] lui“ — după cum aflăm în continuare din tabloul personajelor — găsește că e cuviincios s-a ferească de orice situație penibilă, știind-o „rușinoasă“. Altminteri, cu reprezentarea fie și nesistematizată a „darvinismului“ social și „local“ (de nu știu ce coloratură zoologic-“balcanică“), o teme în tot momentul, obsedat de gândul să nu-i mânjească cineva, „onoarea de familist“. Pe Zița, admirând-o bătrânește pentru că e „fată frumoasă, modistă și învățată“, cu „trei ani la pasion“ (semn că, în mare, nici clanul Vetei și al sorei sale nu era unul oarecare), n-o lasă „să-și mănânce tinerețele cu un ăla...“, cu „pastramagiul“ de Ghiță Țircădău, sfârșind prin a o „dezvorța“, fiindcă de „nu e bărbatul levent“, dacă nu știe să-și „maltrateze“ nevasta măcar cu o vorbă bună“, atunci „ce fel de casă să mai fie ș-aia“? Și pe urmă, Jupân Dumitrache — în chipul lui, după priceperea lui — nu e dintre cei care lasă nedus până la capăt un lucru început. Considerându-se pentru Zița „ca și un frate“, i-a zis cumnatei sale, pe când o „dezvorța“: „Lasă, Zițo [...], îți găsești tu norocul, n-a intrat zilele-n sac“. Mai pe urmă, când — fie și cu prețul încurcăturilor care-i pun „ambițul“ la grea încercare — își dă seama că Zița „compătimește împreună“ cu Rică Venturiano, arhivar la o judecătorie de ocol, student în drept și publicist“, e fericit să „consimță“ la căsătoria lor. Intuiește că în combatantul de la *Vocea patriotului naționale* și-a mai aflat un mentor și un aliat pentru ambițiile sale politice, cărora deocamdată nu știe prea bine ce formă să le dea. Generozitatea lui Jupân Dumitrache își are, firește, și reversul, când certe împrejurări o cer. Atunci, după o scară a intereselor personale și comunitare foarte personal chibzuită, își justifică din plin porecla de „Inimă-Rea“. Pe Tache pantofarul, deși bolnav, dispune să-l aducă cu „mandat“ la „ezircițiile“ gărzii civice, fiindcă e „de-al ciocoilor“. În cazul „pricopsitului“ de Ghiță Țircădău gândește tot așa, din înălțimea desconsiderațiunii ce-i păstrează: „Cine știe în ce cârciumă s-a-nfundat!...“ Pe Spiridon, Jupân Dumitrache îl „maltratează“ nu cu vreo vorbă blândă, ci numai cu răsteli și cu ghionturi. Iată, prin urmare, cum numai din examinarea superficial-circulară a tabloului personajelor (cu minime anticipări unde se impunea), deducem că ținta principală a întâiei capodopere caragialiene era de a pune temelia unei construcții de amploare. Mijloacele utilizate, precumpănitor de „farsă“, erau covârșite de scopul cu vădite implicații *arhitectonice:* acela de a arăta cum și de unde încep a se primeni *moravurile și caracterele,* într-o epocă de răspântie. După ce, încă din numirea inițială a personajelor, a rostului fiecăruia, a relațiilor generice dintre ele“, aflasem că Jupân Dumitrache e „nucleul“ iscător de „nouă“ lume, în jurul căruia gravitează și în funcție de care se definesc ceilalți „germeni“, în scena finală a piesei toate acestea se confirmă prin următorul schimb de replici dintre cherestegiu și noul său cumnat: „**Jupân Dumitrache** (lui Rică care a venit lângă el) — Toate ca toate, dar la onoarea de familist să ții. — **Rică** — Da, familia e patria cea mică, precum patria e familia cea mare; familia este baza societății“[1]. Așa fiind, nu ne rămâne decât să urmărim retrospectiv și — pe cât se poate deduce — prospectiv, cum arăta, cum prolifera, „patria cea mică“ într-o vreme a *prefacerilor* de tipul amintit. Am putea răspunde pe scurt, invocând semnificativa remarcă a lui Caragiale: „Cu decor! cu mult decor! cu strălucit decor și cu toba mare!“ În convorbirea din prima scenă a actului I, Jupân Dumitrache, mare „dialectician“, după ce-i povestise cu mult palpit lui Ipingescu despre elementul *negativ* al „înnoirilor“ („N-ai să mai ieși [ca odinioară, n.n.] — cu o femeie pe uliță, că se ia bagabonții laie după dumneata“), uită de asemenea „rău“ inedit, ori se gândește să-l combată, asociindu-și cu euforică „filosofie“ ceea ce i se părea elementul *pozitiv* al procesului „inovator“. Retrospectiv contemplat, textul se încarcă de o licențiozitate grea, care nu-i poate fi pusă pe seamă autorului, *oglindă* impasibilă, ci numai celor ce-i era dat să oglindească: „Atâta om de încredere am.. [Pe Chiriac — n.n.] Băiat bun!... ține la onoarea mea de familist. Dacă nu l-aș fi avut pe el, mi-ar fi mers treaba greu. Eu, știi, cu negustoria, mai mergi colo, mai du-te dincolo, mă rog, ca omul cu daraveri, toată ziua trebuie să lipsesc de-acasă“[2]. Prin urmare, ambulantul negustor întruchipează în felul său o lege a incipientelor rânduieli economico-sociale burgheze: aceea a „diviziunii“ primare a „muncii“, cu toate consecințele acesteia. El cu „daraverile“ negustoriei, extinse dincolo de perimetrul domestic „toată ziua“; Chiriac la tejgheaua cherestegeriei, revenindu-i și corvoada suplimentară de a-i „păzi“ Jupânului „onoarea de familist“.

Așadar, ce s-a schimbat — și se va mai schimba — pentru Jupân Dumitrache și pentru Veta, prin „meremetul caselor“, coasocierea în condiții de perfectă egalitate a cherestegiului cu Chiriac, însurarea acestuia, precum și prin căsătoria Ziței cu Rică Venturiano? De ne-am lua numai după desfășurarea piesei în discuție, pentru Jupân Dumitrache și pentru inconsolata lui soție ar urma să se primenească în unele privințe doar „decorul". Însă și pentru el, și pentru Chiriac, Zița, Rică, chiar Spiridon, cine știe ce putea să mai vină, dacă nici plăsmuitorul lor nu ne-a edificat cât trebuia prin *Titircă, Sotirescu & C-ie?* Și din acel vag edificator proiect de piesă târzie, dar mai cu seamă din înțelesurile mai absconse, abia deductibile, ale *Nopții furtunoase* rezultă că eroii vor evolua, ajungând la importante poziții social-politice. Luându-se mai cu seamă după asemenea indicii o seamă de comentatori s-au crezut îndrituiți a vorbi de „realismul" dramaturgiei caragialiene. Vor evolua toți eroii, numai că potrivit felului lor adânc de a fi, trăsăturii lor caracterologice dominante. Iar în cazul acesta, cum opinează alți comentatori, e Caragiale un „clasicist"? Nu e nici una, nici alta, ci un „romantic" de structură paradoxală, *à rebours*. El, ca toții marii romantici, intuia că — cel puțin în vremea lui — împrejurările de viață, „decorul" familial și colectiv se schimbă, dar *firea* oamenilor nu. Pot să aibă în loc de case patriarhale — palate, pot să aibă un pospai de moravuri, de cunoștințe cu toate aparențele civilității, ale noutății. Era în toate acestea un semn de *progres?* Era numai un semn de schimbare a fațadei. În aceasta constă filosofia socială a lui Caragiale, cu nuanța justițiară absconsă din toată opera și cu dezvăluirea ei brutală din pamfletul *1907, din primăvară până în toamnă*.

---

[1] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 1, 1959, p. 76-77

[2] *Ibidem*, p. 19-20

Și atunci, tot restrângând periplele spre *O noapte furtunoasă*, acest prototip al tuturor pieselor din marea tetralogie comică, — ce putem observa? Urzeala ei conflictuală este, neîndoielnic, una de „farsă". Numai că de un fel anume.

Diferențierile, specializările, abia de aici înainte încep. În epica eroică, în teatrul tragic, momentele de „farsă" (numite așa sau cu alți termeni) îi separă pe eroi în învingători și învinși. În tetrul comic, situațiile de „farsă" sunt de o atât de mare ambiguitate, încât cei cu iluzia de a fi ieșit învingători se edifică până la urmă că au fost învinși, ceilalți — după o expresie favorită a lui Caragiale — „viceversa". Însă, dintr-un punct de vedere uman mai înalt, toți sunt niște învinși, fără s-o știe, s-o creadă, s-o recunoască. Astfel fiind, *homo comicus* este un impenitent ticluitor de farse și totodată, un prizonier al lor prin orice face ori zice. Iar prin aceasta e rob al întâmplării, inautenticității, nonvalorilor. O „necesitate" cu semnul minus se manifestă neîntrerupt, firește, tot prin intermediul „farsei" în accepția pe care i-am dezvăluit-o: aceea a *ridicolului* din spațiul căruia *homo comicus* nu poate ieși, chiar în cazurile mai rare când are bănuiala obscură că ar trebui s-o încerce, deși, îndeobște, asemenea „spațiu" i se pare singurul în firea lucrurilor. Desigur că nu numai prin sensul ei adânc, așa cum l-am definit, ci și prin formele ei de manifestare, „farsa" nu trebuie să fie doar ingenioasă în sensul strict tehnic. Asemenea tipuri de „farsă", de o grosolănie variabilă în raport cu exigențele marii arte, vădesc și o deficitară ori nulă înțelegere filosofică a lui *homo comicus*. Acesta nu e, cum se mai crede adesea, un simplu „prost“ în accepţia somato-psihică a termenului. Şi nu din asemenea pricină e de râs, „prostit“ metodic, mai cu seamă de apăsarea covârşitoare a unei *lumi ca nelumea*, în care, dându-i-se să se ivească, o socoate „normală“. Nu are termeni de confruntare cu o alta, dar nici imbolduri să le caute, deoarece *homo comicus* e atât de limitat la propria subiectivitate, încât e împins prin întreg felul lui de a fi s-o confunde cu suprema obiectivitate. Se crede (ca *individ*, nu ca *parte dintr-o specie* — cum lăsa să se înţeleagă dictonul antic) „măsura tuturor lucrurilor“. Ignoră că şi alţii ce i-s asemenea gândesc la fel despre ei înşişi şi că, în genere „lucrurile“, evenimentele naturale ori sociale, îşi au „măsura“ lor, care neluată în seamă, îl poate împinge oricând în imprevizibile situaţii ce ţin — figurat vorbind — de imensa sferă a „farsei“. *Homo comicus* e „subiectiv“ prin conformaţie şi deprinderi însuşite mecanic, nu potrivit unor „principii“ asumate lucid. Fiindcă, de-ar fi în acest din urmă chip structurat, la prima izbitură de „lucrurile“ care-i contrazic propria „măsură“ şi i-o vulnerează, s-ar ridica împotriva lor potrivit „principiilor“ la care a aderat (de pildă, cel al demnităţii umane). Ar risca totul, devenind printr-asta *homo tragicus*, ori situându-se în vreuna din categoriile intermediare în comparaţie cu cele evidenţiate aici, — ale extremei polarităţi. Însă e ceea ce nu se întâmplă, fiindcă „principiile“ cu care îi place să se creadă înzestrat *homo comicus* se cheamă pe numele lor adevărat „tropisme intelectuale“.

Paradoxul e deci acesta: prin repedea capacitate de adaptare la orice neprevăzută răsturnare de împrejurări, — *homo comicus* îşi are, totuşi, propriul soi de „inteligenţă“, mimetică, asemeni anumitor vieţuitoare din marea ambianţă extraumană. Că tropisticul *homo comicus* e „ridicol“ fără s-o ştie, sau fără să-i pese de aceasta? Nimic mai adevărat. Însă ridicolul e *relativ*, înglobând infinite nuanţe şi unghiuri de percepţie a lor, după cum e şi comportamentul *cum mente* sau chiar tinzând spre sublimitate. Lui Eminescu mai cu necruţare, lui Caragiale ori lui Creangă cu o margine de îngăduinţă care în unele certe cazuri implica o anume „simpatie“, *homo comicus* le apărea ca un „nătărău“. Dar şi nătărăului, mai cu seamă în ipostaza lui de aievea considerându-l (un Petre Grădişteanu, academicul Dimitrie Sturdza, „consistoriul“ cu care s-a războit diaconul nehabotnic etc.), Eminescu, Caragiale, Creangă le apăreau la fel. Între cei care tind spre orbita lui *homo comicus* şi cei împinşi de propria lor alcătuire spre orbita lui *homo tragicus*, înţelegerea de adâncime a rămas prea adesea un pios deziderat. Cel mult, primii, în virtutea acelei componente a miraculoaselor lor tropisme care se cheamă „ipocrizie“, pot să mimeze — intermitent sau cu mai statornic „snobism“ (altă componentă structurală a lor) — o impură „admiraţie“ faţă de cei ce le sunt la antipod. Şi tot astfel, când Caragiale ne face să simţim că-i contemplă cu un fel de „empatie“ pe Lache, Mache, Mitică, pe Cetăţeanul turmentat, iar Creangă — femeile din *Poveste (Prostia omenească)* şi pe alţi asemenea eroi de-ai lui, e poate cazul să reflectăm că fără *homo comicus* ei înțelegeau că lumea „umană“ ar fi lipsită de necesarul termen de comparație ce o face să nu piardă simțul *meliorismului*.

*

Caragiale trebuie să fi avut un mare „trac“ nu numai la prima reprezentație, — după cum au arătat mai multe mărturii contemporane, — ci și la compunerea primei sale capodopere din cadrul tetralogiei comice. Pentru cine nu a apucat să cunoască piesa, titlul — spuneam — este nedumeritor metaforico-hermetic. *O noapte furtunoasă*, fie, își va zice spectatorul ori cititorul neavizat: e vorba, probabil, de vreo dramă ori melodramă tasată de întâmplări tenebroase, în cadru naturistic echivalent. Însă de ce și adăugitura, parcă fără noimă, „sau *Nr. 9*“ ? Cunoașterea piesei ne edifică. Prima parte a titlului nu se referă la starea timpului, care deducem că a fost cât se poate de pașnică în noaptea cu pricina, ci la „furtuna“ de evenimente și de stări sufletești care a „spălat“ — precum o rupere de nori cerul — multe suflete bântuite de rele presimțiri, bănuieli urâte, incertitudini chinuitoare, speranțe ardente și, în totul, a încheiat o mare așteptare a limpezirilor care nu mai puteau întârzia. Prin felul special al formulării ei metaforice, așadar, prima parte a titlului are un dublu sens: ea sugerează și structura conflictuală de „farsă“ a piesei, dar și faptul că modul de ticluire a acesteia era singurul potrivit pentru a ne instrui asupra unor „caractere“ care, cu sentimentul de a se fi eliberat de o stare de confuzie și ridicol, nu izbutesc decât să-i adiționeze noi elemente. Un grotesc-odios *statu-quo ante* legalizat, prin urmare, care dă principalilor eroi senzația euforic-liniștitoare că toate drumurile schimbării din bine în mai bine li-s de-acum înainte deschise, iar spectatorilor ori cititorilor le definitivează convingerea că în spațiul comic „binele“ acesta cu semn întors, aproape zoologic, nu echivalează cu vreo ameliorare de profunzime a naturii umane, ci cu degradarea acesteia. Fără a înceta să existe în substructurile lui *homo comicus* (cum *O noapte furtunoasă* dezvăluie cu subtilitate), „eternul uman“ — în accepția lui de permanență pozitivă — nu sucombă, ci devine numai tot mai mult prizonierul „efemerului uman“ (în subînțeleasa accepție negativă), care nu-i îngăduie să se manifeste decât în moduri caricaturale, ridicole, variabil înstrăinate de „bunul simț“ și de „bunul gust“. Acestea toate ni le aduce în minte prima parte, „nedatată“, a titlului piesei inițiale din tetralogia comică a lui Caragiale. Cea de a doua parte a titlului, acel cam facil-misterios *„sau Nr. 9“*, sugera pentru spectatorii cu gusturi artistice mai debile din epoca primelor reprezentații că pot recepta piesa și ca pe o „snoavă“ teatralistică oarecare, ca pe o simplă „farsă“, căreia i se indica din bun început — așa-zicând — „codul“. De pomina noapte n-ar fi fost însă atât de „furtunoasă“, în felul cum arată treptat piesa, dacă la „meremetul caselor“ un meșter, „Dincă binagiul“, n-ar fi țintuit inversat vechiul număr de pe poartă: „9 în loc de 6“.

Inversarea — din nebăgare de seamă ori neștiință — a tăbliței de pe poarta lui Jupân Dumitrache oferea toate șansele de confuzie pentru cine nu cunoștea dinainte locurile și fusese împiedicat de la aceasta. Așa e Rică Venturiano, pus pe fugă de „haita de câini de la maiorul din colț“, după ce ostenise cu atâta „asinuitate“ în urmărirea lui Jupân Dumitrache și a însoțitoarelor sale de la „Iunion“-ul din centrul Bucureștiului și până la mahalaua din Dealul Spirii. Treptat, accidentala inversare a numărului de pe poartă îl împinge pe Jupân Dumitrache la „turbare“ — prin întâmplările ce survin, culminând cu declarația de dragoste greșit plasată a lui Rică și cu năbădăioasa lui urmărire. E prins de furie și „omul de încredere“, Chiriac, care bănuia în „coate-goale“ un posibil concurent la păzirea „onoarei de familist“ a cherestegiului. Ba, altminteri, până și atât de neiluzionistul „amic politic“ al căpitanului în garda civică, ipistatul Ipingescu, comprehensiv față de ilicitele — și pentru el, deocamdată, neîngrijorătoarele — legături amoroase dintre Veta și Chiriac, „intră la idee“, aflând de un al treilea, care — cine știe? — era în stare să compromită profitabila prietenie dinte el și insul cel mai util lui, pare-se, din „despărțirea“ (= circumscripția polițienească) pe care o custodia. Dar exasperarea Ziței că sora-sa nu mai vrea să meargă la „Iunion“, după ce și Chiriac intrase la bănuieli? Dar aleanul Vetei, femeie în vârsta de declin, după ce același Chiriac își băgase în cap că „bagabontul“ pe amanta lui pusese ochii, nu pe Zița? Dar până și obida lui Spiridon, ajuns, după câte se precipitau, un fel de „ied ispășitor“ al mahmurelii generale din casa în care se oploșise? Ca o enormă caracatiță, precum se vede, *farsa* a prins în tentaculele ei „destinul“ tuturor personajelor, împingându-l spre „noaptea furtunoasă“, când Rică, luându-se după indicațiile ce-l trimiteau spre „numărul“ bucluc aș, se va nimeri să „spulbere“ nedumeririle ce-l vizau, deși — culmea odioșeniei ridicole — acestea vor rămâne intacte în privința relațiilor de ansamblu.

Altă consecință a desfășurării de „farsă“ e că, nu în felul ieftin-spectacular concepută, ea determină o mai strașnică „logică“ specifică a înlănțuirii dintre evenimente și personaje, o „arhitectonică“ fără greșuri, o „structură“ — cum se zice astăzi — mai vizibilă ca oriunde. Or, specificul oricărei structuri artistice (Caragiale folosea adeseori asemenea termen) e că din perspectiva *raportului* dintre constituenți emite înțelesuri incomparabil mai numeroase decât din perspectiva constituenților scrutați în sine. Iar când e vorba de „structurile“ artistice cu intenționalitate *comică*, se impune și altă precizare ce îndeosebi în cazul operei caragialiene nu trebuie pierdută din vedere. Din perspectiva *întregii* țesături de raporturi dintre unitățile constitutive, subsecvente, structurile de tip comic nu dezvăluie — cum se întâmplă îndeobște — numai „suprasensuri“, evident mai revelatoare decât cele ale constituenților judecați în sine sau doar în raporturile dintre ei, dar și *ceva la antipodul lor*, — demistificator, rizibil. Și cum, se întâmplă aceasta în teatrul comic al lui Caragiale? Unitățile textului, considerate aparte, sunt de multe ori „inocente“ în raport cu generica finalitate comică. Uneori par să fie chiar de un autentic, „dramatism“ (ca în faimoasa „explicație“

dintre Veta și Chiriac) și, în orice caz, par să aibă un înțeles stabil, limpede, fără „dedesupturi", — indiferent dacă ne referim la replici, tirade, comportament scenic etc. Însă când începem a le pune în legătură, iar după aceea — spre verificare — le mai raportăm și la ansamblu, asemenea componente ale texturii pieselor încep să debordeze de semnificațiile ce, altfel ar fi rămas ascunse ori numai vag și deplasat intuite. Așa, putem înțelege mai bine și de ce autorul, în eseul *Câteva păreri*, rădea subțire de orice scriitor pletoric, ce *„mai are încă vreo treizeci de pagini de digresiuni, cari se numesc, în critica modernă*, analiză psihilogică". Într-o măsură sau alta, orice scriitor cu adevărat mare, dar mai cu seamă dramaturgii (iar cei „comici" prin excelență), știu să-și structureze de așa manieră scrierile, încât, oferind din felul compoziției toate premisele câte-s de trebuință, să le lase cititorilor ori spectatorilor plăcerea „analizei psihologice", moralistice, sociologice sau de orice altă natură, rezervându-și pentru sine doar buna și în atâtea privințe dătătoare de impulsuri contemplative așezare artistică a lucrurilor.

Să ilustrăm toate acestea doar printr-un exemplu din *O noapte furtunoasă*. Există opinia că „ipistatul" Ipingescu nu e doar inferior în ierarhia polițienească de pe vremuri lui Pristanda, polițaiul-„șef" din capitala județului de munte unde se desfășoară peripețiile piesei *O scrisoare pierdută*. Se admite că ar fi și mult mai încet la minte decât acela, că e de un „devotament" inflexibil față de Jupân Dumitrache, spre deosebire de Pristanda, disponibil pentru toate versatilitățile ce i le-ar impune împrejurările. Însă, de suntem mai atenți la „detalii" și la „ansamblu", simultan, — cum să ne împăcăm cu asemenea opinii? În scena inițială a piesei, după răbufnirea lui Jupân Dumitrache împotriva „prăpădiților de amploaiați" care se iau după nevestele „comersanților", a oamenilor „onorabili", Ipingescu îi taie vorba „filosofic": „Nu se ia [„papugii", „bagabonții" — n.n.] după toate, Jupân Dumitrache; după cum e și femeia; dacă trage la ei cu coada ochiului și face fasoane, vezi bine! bagabonții atâta așteaptă". Auzind așa, chiristigiul reacționează cu promtitudinea unui Othello de paiațerie: „ — Ba să am pardon! Știu eu ce vrei dumneata să zici... Dar nevastă-mea nu-i d-alea, domnule". Iată cum funcțiile „structurii comice" s-au și dezlănțuit din prima scenă a piesei. Putem concede că la începutul discuției fiind, până nu apucase Jupân Dumitrache să intre în amănunte mai edificatoare, Ipingescu a făcut o *gafă* cu „generalizările" lui. Rămâne însă „gafa" aceasta, potrivit unei constatări astăzi elementare a psihanalizei, mai puțin *semnificativă?* Desfășurarea textului nu va confirma progresiv că Ipingescu „știe" ceva, iar Dumitrache numai „bănuiește" ceva, însă nu *ceea ce trebuie*. La încheierea piesei, aceasta îl face de două ori ridicol. Dar, întorcându-ne la firul conversației dintre cei doi, putem observa că felul cum întâmpină Ipingescu cele ce-i povestește cu năduf și mare vocație narativ-rememorativă Jupân Dumitrache devine progresiv insidios. După ce, ba povestind, ba generalizând, cherestigiul zice înciudat: „Nu știi cum mă fierbe el“ („bagabontul de aploiat“) și completează, obsedat de furii și nedumeriri: „Nu că mi-e frică de ceva, adică de nevastă-mea... să nu...“, — Ipingescu îl liniștește suspect de repede: „ — Aida-de! Coana Veta! Mie-mi spui? N-o știu eu?...“ După ce aflase toată „istoria“, spre finele scenei I, când bagă de seamă că se apropie Chiriac, Ipingescu zice precipitat, parcă spre a feri zbuciumul lui Jupân Dumitrache de cunoașterea unuia care-i era subaltern: „— Iacătă vine Chiriac... să n-auză“. Ceea ce — ca primă culminație a comicului de situație și de caractere — nu-l mai tulbură pe cherestegiu: „ — Ași! de el nu mă sfiesc, ba din contra, el știe toată istoria, i-am spus-o de la început... etc. Replicile lui Ipingescu sunt constrânse să iasă din aparenta lor „inocență“ — deși cvasi-involuntar, ca în orice context comic — acum, când, împins de marea prețuire ce-i acorda lui Chiriac, Jupân Dumitrache zice că după ce „m-oi vedea la un fel cu meremetul caselor, îl fac tovarăș la parte și-l și însor“. Astă noutate îl ia cam pe nepregătite pe ipistat, care exclamă involuntar: „— Da... Coana Veta ce zice? Cherestegiul, înglodându-se în grotescul ce de-acum îi va rămâne fără ieșire, vine pe loc cu noi precizări care arată la ce duce poziția inșilor ce se consideră „măsura tuturor lucrurilor“: „— Consoarta mea?... Ce să zică... De! ca muierea... mai ursuză. Am cam băgat eu de seamă că nu-l prea are la ochi buni pe Chiriac; dar — știi cum m-a făcut Dumnezeu pe mine, nu-i trec muierii nici atâtica din al meu — i-am zis pe șleau: «Nevastă, e băiat onorabil și credincios; n-ai ce-i face: ce-i al omului e al omului!...»“ Iar Ipingescu, înainte folosind vorba aceasta dintr-un tic al politeței față cu cei care-i impuneau, acum o zice cu abia ascunsa satisfacție „profesională“ a polițistului ce a dat de capătul unui „fir“: „— Rezon!“

Există, în această incomparabilă scenă I a *Nopții furtunoase*, o propoziție a lui Jupân Dumitrache care circumscrie mecanismul „comicului“ teatralistic cu un laconism ce merită să fie reținut: „Una vorbim și basca ne-nțelegem“. Cam așa discută cherestegiul cu ipistatul în tot actul I al piesei. Deosebirea e că Ipingescu nu e peste tot la înălțimea „cunoștințelor“ politice și de altă natură ce i s-ar impune, dar față de „amicul lui politic“ știe să iasă basma curată în toate împrejurările, chiar și în aceea — lamentabilă — cu „sufragiul“, din memorabila scenă a IV-a din actul I. Dacă *homo comicus* se poate defini, între altele, prin infailibilitatea „tropismelor intelectuale“, atunci Ipingescu se cuvine apreciat drept personaj cu maximă valoare exemplificativă în această privință. Spre deosebire de Pristanda, polițaiul din *O scrisoare pierdută*, al cărui tic verbal — „curat...“ („murdar“, „constituțional“ etc) — semnifică în majoritatea cazurilor doar șiretenie obedient-adaptativă la capriciile mai marilor săi, iar numai în câteva rânduri și alte atitudini sufletești (cinism,uimire, dezolare), la Ipingescu frecventul „Rezon“ are o mai bogată și mai subtilă varietate de nuanțe. În genere, el e confirmativ ori concluziv. Uneori, îndeosebi când e rostit „aparte“, sună abscons-edificator numai pentru personajul în cauză. Semn că ipistatul e un

„cartezian“ pentru care toate au o „raționalitate“ nedesminițită, chiar dacă uneori — pare a gândi cu secretă satisfacție ipochimenul — raționalitatea aceasta prezintă complexități nu pe măsura înțelegerii oricui; a „amicului său politic“, spre exemplu, față de care mai cu seamă în această privință nutrește un soi de dispreț mascat, deși îndeobște îngăduitor. Jupân Dumitrache e, prin urmare, un exaltat căruia-i place să se știe ca atare, un — bine zice Șt. Cazimir, în cazul lui — mare „vanitos“, un, am adăuga noi „romantic“ în sensul depreciativ al cuvântului. Ipingescu e un „lucid“ prin conformație și experiența profesiunii de ipistat, — nu fără a fi zgândărit totuși de o anume „vanitate... intelectuală“, care, în piesă, o singură dată îl dă cu totul de sminteală: atunci când vâră cu de-a sila în „silogismele“ pe care și le crede arma lui infailibilă chiar lucruri în care nu prea îi pasă cât de aberantă „premisă majoră“ le-a atribuit. Altminteri, în piesă, Ipingescu nu prea e personaj comic, ci mai frecvent cu funcția de a-i împinge în posturi comice pe ceilalți. Interesantă e indicația din următoarea piesă caragialiană, *Conu Leonida față cu reacțiunea*, unde aflăm că, atunci când nu era constrâns să adopte stilul „onorabil“ de conduită al lui Jupân Dumitrache, Ipingescu se purta slobod cât și un „boem“ oarecare, făcând chefuri monstre de „lăsata secului“ și speriindu-i pe pașnicii pensionari din „despărțirea“ ce avea în grijă cu chiuiturile lui bețivane și trasul din pistoale. Am insistat atâta în legătură cu Ipingescu fiindcă, asemenea „cetățeanului turmentat“ din *O scrisoare pierdută*, el cumulează disponibilități și subtilități prin care Caragiale, cu obstinata estetică a *absenței* — ca autor — din lumea pieselor sale comice, și-a insinuat preferințele și repulsiile, cu maximum de precauții. În fond, „Rezonul“ frecvent din vorbirea lui Ipingescu nu e atât un „tic“ verbal, cât modul lui specific de a discerne între câte se întâmplă în *O noapte furtunoasă* și funcția dramaturgică pe care i-a conferit-o autorul. E un rezoneur *sui generis*, aproape insesizabil, nu vulgar-ostensibil ca acela din teatrul romantic manieristic; un „lucid“ ce nu-și dezvăluie asemenea identitate, tocmai pentru că e foarte puțin prins de interesele și pasiunile ce-i agită pe ceilalți eroi. Așa fiind, el se *desfată* cât și autorul de desfășurarea „spectacolului“, simulând, când nu se poate altfel, implicarea în evenimente. Cu relativa excepție a încă unuia, celelalte personaje ale *Nopții furtunoase* sunt abătute de la detașata înțelegere a celor ce se întâmplă de câte o piedică menită să-i mențină în țarcul convingerii că ele-s „măsura tuturor lucrurilor“. Jupân Dumitrache le vede pe toate anapoda din pricina temperamentalului „ambiț“ și a patriarhalei educații în virtutea căreia „onoarea de familist“ trebuie păstrată, chiar și — nici el nu e conștient de asta — fie numai de ochii lumii. Cuplurile Veta — Chiriac, precum și cel în formare, Zița — Rică Venturiano, n-au dreapta percepere, obiectivă, a lucrurilor din pricina amorurilor ilicite sau pre-licite, neîntrerupt iscătoare de complicații. Există un singur personaj care, prin vârstă și poziție specifică în conflict, deține ceva din perspectiva de „spectator“ a lui Ipingescu: e Spiridon, băiețaș deștept în sensul „tropismelor intelectuale“ de care vorbeam, care intuiește destule, dar e cu poziție prea de tot subalternă spre a nu-i fi tulburate oricând disponibilitățile „contemplative“.

După cele dinainte, putem defini funcțiile de adâncime ale personajelor, ținând seama de poziția ce le e specifică între polii caracterologici ai oricărei veritabile compoziții teatralistice comice. Un asemenea „pol“ e întruchipat de Jupân Dumitrache, protogonistul, insul în cele mai multe feluri solicitat să acționeze cum i-i „firea“. După gânduri și purtări, deducem fără dificultate că cherestegiul și-a anihilat în cea mai mică măsură legăturile cu „general umanul“ din el și de aceea îl urmărim — după cum și în viitor va fi, mereu — cu un mare, complex *interes*, în care nu știu ce consternată compasiune se întretaie cu hazul enorm. Cine, cu temei ori fără, nu se simte irepresibil înclinat să râdă de „încornorați“? Mai cu seamă dacă aceștia mai fac și atâta caz de „onoarea de familist“? Pe urmă, Jupân Dumitrache e cu adevărat „Inimă-Rea“ în multe. Fanfaron, despotic, neuitându-și în chip aproape zoologic interesele, dându-și prea bine seama pe câți îi duce în cârcă, dar uitând că pe unii dintre aceștia îi exploatează după regulile „patriarhale“, cherestegiul își dă drumul așa, când, după ce zărește umbra „bagabontului“ în camera Vetei, năvălește acolo și, constatând că simbriașii lui dormeau, răcnește: „Toți dormiți, dormire-ați somnul ăl lung! Pâinea știți să mi-o mâncați“. Însă Jupân Dumitrache are „filotimie“, franchețe, simț justițiar, chiar dacă se folosește adeseori inadecvat de asemenea daruri firești. El e „bun“ cu cei pe care îi socoate „ai săi“, fie prin rudenia de sânge, fie pentru că-s din negustorime sau și-i închipuie parte integrantă din „poporul suveran“ de pe vremea lui. E „rău“, firește cu „ciocoii“ și cu cei despre care crede că le țin parte, după cum și cu cei considerați că se abat de la corpul de „prințipuri“ rudimentar și măsluit „progresiste“. Oricum ar fi, înaintea „Cetățeanului turmentat“ din *O scrisoare pierdută*, Jupân Dumitrache e printre foarte rarele personaje în al căror caz aparența face una cu esența „comică“, impunând actorilor un rol de „compoziție“, cum nu i-a reușit încă niciunui interpret. Jupân Dumitrache e *cel mai identic cu sine însuși* personaj al piesei, numai că nu în înțelesul univoc -„pozitiv“ al termenului, ci în acela ambiguu -“negativ“, comic pe o foarte complicată întretăiere de registre. Monumentalitatea i-o dă trăsătura de „naiv“. Candoarea lui își subordonează în chip foarte întortocheat toate celelalte particularități distinctive. Să-ți „asiguripsești“ cherestegeria și să nu dai greș — printr-o alergătură zi de zi — în sofisticatele treburi ale comerțului; să intuiești că, așa „cum combate el“, Rică Venturiano „poate să ajungă și ministru“ (nu doar „dipotat“, cum opinase Ipingescu); dar, pe de altă parte, Jupân Dumitrache să nu observe cum îl prostesc de la obraz cei din jur în legătură cu cea mai scumpă credință a lui („onoarea de familist“), îndeosebi Ipingescu, „misogin“ consumat, care neîntrerupt își râde subțire de nestrămutata convingere a cherestegiului cum că reprezentantele „sexului slab“ sunt „rușinoase... mie-mi spui?“; în fine, a nu crede nici în evidența grosieră a „legăturii de gât“ („frumoasă [...], de șic“, comentează perfid ipistatul), găsită „pe pernele patului dumneaei“, Veta, — ce poate să semnifice? Că, gata să intre „la bănuieli rele“, după ce abia scăpase de cele dinainte, Jupân Dumitrache e un Othello bufon, iar prin aceasta — lamentabil de neechivoc în comparație cu eroul lui Shakespeare. *Credulitatea* turmentată a aceluia e înlocuită la personajul lui Caragiale prin *candoarea* stupidă, oarbă în raport cu „gelozia“ pură pe care o implică, dar fără a-i găsi temeiuri — reale, imaginare — de a o actualiza.

Pe traseul dintre cei doi „poli“ inerenți tensiunii comice, ambii cu funcții determinate fără greș, se situează personajele care-s ca niște reflectoare deformat-sardonice, dacă le asemuim cu aproape bizara „candoare“ a lui Jupân Dumitrache. E vorba de cele „duplicitare“ ori și mai rău, care una cugetă și întreprind, dar cu totul altfel de „prințipuri“ afișează: Zița, Rică, Veta, Chiriac. Sub aparențele ei de „ingenuă“ aparte, în stare să-l deruteze fără dificultate nu numai pe bătrânicios — „galantul“ ei cumnat, dar și pe mult mai avizata soră, împingând-o la spectaculoasele, multele „neînțelegeri“ cu Chiriac și cu Jupân Dumitrache, Zița e poate cea mai „inteligent“-odioasă apariție din teatrul comic caragialian, după cum „perechea“ ei în perspectivă, Rică Venturiano, e un rar amestec de istețime răzbătătoare și grotesc. Din punctul de vedere amintit, compararea Ziței e posibilă numai cu Zoe Trahanache din *O scrisoare pierdută*, ieșind totuși în defavoarea aceleia. Zoe, la care realele maniere distinse nu împiedică, ce-i drept, „când e la o adică“, izbucnirea vulgarității și a istericalelor, e cel puțin în unele privințe „damă bună“; are — dincolo de prefăcătoria afectivă (impusă și aceasta, facilitată chiar, de decrepiția soțului său, ce toate i le îngăduie) — porniri generoase și momente de autentic bun-simț. Prin egoismul atroce și amoralitatea care se convertește la tot pasul în cinism, Zița e o farfara ce l-ar duce de nas și pe dracul, de vreme ce, cu „inițiativele“ ei amoroase, îi menține în confuzie și variate supărări pe toți, fiind cea care propulsează în ultimă analiză conflictul principal, devenind prin acesta „protagonistul“ deghizat al piesei. Comică e Zița prin lamentabilul limbaj deprins la „pasion“, prin o tot atât de prost gust completare a „educației“ și „manierelor“ cu ajutorul citirii și răscitirii tuturor fasciculelor „câte au ieșit până acum“ dintr-un roman ca *Dramele Parisului*. Însă prin felul „grațios“ — răzgâiat cum îi terorizează pe ceilalți e numai antipatic-rizibilă.

Caragiale, atât de mândru de „culminația“ ce-i izbutise în *O scrisoare pierdută*, când cu relevația introducerii înspre finalul conflictului a lui Agamemnon Dandanache, cel „mai prost decât Farfuridi și mai canalie decât Cațavencu“, ar fi fost desigur uimit dacă i s-ar fi observat că încă din *O noapte furtunoasă* fusese anticipată simbioza acestora prin Rică Venturiano. Soluția care îi dădea bătaie de cap acolo, în *O scrisoare pierdută*, era mai curând de ordin tehnic, al efectului compozițional de „culminație în teatru“, ținând mai puțin de substanța profundă a ceea ce poate determina excelența tuturor acestora: *personajele,* felul lor. În *O scrisoare pierdută,* — piesă de încheiere a metodicei investigații „comice" privind cele ce-i stăteau sub nemijlocită observație, — Caragiale (ca și Eminescu în epoca *Scrisorilor)* începuse a fi mai grijuliu de „arta" a ceea ce comunica decât de „substanța" comunicării. Nu așa e în cazul celui de-al treilea personaj de anvergură al *Nopții furtunoase.* Rică îi înglobează în virtualitățile lui pe Farfuridi, Cațavencu, Dandanache, fiindcă distingem că poate să-i depășească pe fiecare dintre aceștia, considerați aparte. Făcând pentru moment abstracție de Conul Leonida, la care veleitățile teoretizatoare erau fără vreo precis circumstanțiată „arrière pensée", Rică devine frate siamez și cu Farfuridi, și cu Cațavencu, în ceea ce privește *vorbele* ce se avântă ca niște muște bezmetice printre *sensuri* care n-au nici într-un chip contingențe cu ele. Atât doar că Rică anticipează cu frăgezimea „autenticității" — „inautentice" amintitele personaje, precum și pe cele din majoritatea schițelor, în privința marilor puteri de prestigitație a „vorbelor" care își asociază când nu te aștepți nonsensuri ori contrasensuri năucitoate. În *Vocea Patriotului Naționale,* scria: „Democrațiunea romană, sau mai bine zis ținta Democrațiunii romane este de a persuada pe cetățeni, că nimeni nu trebuie a mânca de la datoriile ce ne impun solemnaminte pactul nostru fundamentale, sfânta Constituțiune, și mai ales cei din masa poporului"[1]. Vasăzică îndeosebi „cei din masa poporului" nu trebuie să „mancheze" (= lipsească) de la „datoriile" impuse de „pactul" asupra căruia fuseseră consultați — cel mult — în felul știut de la „11 Februarie". Cât despre „drepturi"... Hotărât lucru, printre agramatismele „studintelui" alunecau înțelesuri pe care Ipingescu și Jupân Dumitrache puteau să le recepteze cum le convenea, iar cei din „masa poporului" să le simtă doar consecințele. Așa, nu încape îndoială că „publicistul" navigând între șiretenie și semidoctism avea tot ce-i trebuia spre a ajunge „dipotat" sau chiar și „ministru". În bilețelul de amor trimis Ziței, al cărui conținut memorizat pentru cine știe ce trebuințe neprevăzute și Veta ajunge să-l cunoască, cu discontinuități și modificări impuse de situație, Rică e și mai elocvent: „Angel radios! de când te-am văzut întâiași dată pentru prima oară, mi-am pierdut uzul rațiunii. Te iubesc la nemurire [...] Inima-mi palpită de amoare. Sunt într-o poziție pitorească și mizericordioasă și sufăr peste poate" etc.[2]

Astfel, Farfuridi ori Cațavencu nu aduceau nimic fundamental „nou" în raport cu Rică Venturiano, nici ca mod al gândirii, nici în privința expresivității, sau chiar — după cum vom vedea — a mai spontanelor impulsuri mental-comportamentale. Se știu prea bine enormitățile din discursul electoral pe care Farfuridi îl rostește în faimoasa scenă I din actul III al *Scrisorii pierdute.*

---

[1] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. I, p. 26-29

[2] *Ibidem*, p. 31-32

Urmându-i lui Farfuridi la tribună, în replică, Nae Cațavencu nu e mai prejos în privințele amintite. Prin urmare: ce distingeri să efectuăm între „întâiași dată pentru prima oară“ ori ținuta celorlalte panseuri ale lui Rică Venturiano și felul de a rezona al lui Farfuridi potrivit căruia „trecutul țării“ e condiționat de „prezentul“ sau de „viitorul“ acesteia?; — după cum și între cele de mai înainte și adânca observație a lui Cațavencu despre sublimitatea „industriei române“ care „lipsește cu desăvârșire?“ Că toate sunt cam deopotrivă de aberante, e neîndoios. Dar că mai latenta „forma mentis“ care le-a generat ar diferi structural de la un personaj la altul, iată ce nu se mai poate susține astăzi. De am voi să mergem spre subtilități amuzante, precum a făcut *G. Călinescu* în *Domina bona*, am zice că Farfuridi nu e de fel prost, cum, pare-se, până și autorul îl credea, ci e chiar în stare să formuleze mari paradoxe intelectuale. Într-anume sens, trecutul „atârnă“ de prezent și de viitor, ale căror achiziții în ordinea cunoașterii îi dezvăluie fețe nebănuite, raporturi schimbate între evenimentele și înfăptuirile lui, cu diminuarea unora și sporul de însemnătate acordat altora etc., etc. Tot așa, o gogomănie a lui Cațavencu precum e aceea că „noi aclamăm munca, travaliul, care nu se face de loc în țara noastră!“ poate semnifica, introducând o cenzură logică unde i-ar fi locul, că oratorul Cațavencu, își exprima — laconic — prețuirea pentru ceea ce se cheamă „travaliu“ regretând doar faptul că el „nu se face deloc“ la noi. Încât, în toate acestea e cazul să vedeam numai partea — aici enormă — de ridicol pe care o implică orice „ceremonial“ (prin prea mare aglomerare de „convenții“, inerentă lui), precum și, firește, insuficienta dedare cu probleme, noțiuni, disociații cărora — inedite fiind — nu li se găsise un mod cât de cât convenabil de vehiculare, un „stil“. Încolo, de ce ar fi mai „prost“ Farfuridi decât Cațavencu? Ori mai mișel? Nu bănuiește el cu promptitudine manoperele celui din urmă prin cât se poate de lucide speculații și deducții avocățești? Și, paralel cu Trahanache, nu știe el suficiente lucruri despre felul de a fi și dedesupturile febrilelor activități ale „cioclopedicului?“ I le și sugerează doar, cu agresivă siguranță, revenindu-și din „trac“ în pauza de după discursul său. Farfuridi, așadar, e lamentabil pe tărâmul panoramelor „teoretice“, nu și pe acela al vieții practice și imediate, unde se dovedește un ager observator, zicând lucrurilor pe nume, cu logică și sarcasm. Însă Farfuridi e poate laș, precum Cațavencu, după ce Zaharia Trahanache l-a prins pe acesta cu polița falsificată? Nici aceasta nu se verifică. „Telegrama“ pe care voia s-o dea „anonimă“, spre a dezvălui celor de la „centru“ din guvern „trădarea“ pe care o intuia desfășurându-se sub ochii lui, nu dovedește lașitate. E aici o șiretenie cât și a lui Agamiță Dandanache, minus senilitatea aceluia, dar mai cu seamă prudența de a nu se „ridica“ împotriva guvernului pe care până și Cetățeanul turmentat o dovedea constant. Încât, dacă „Gagamiță“, e incontestabil, „mai canalie“ decât Cațavencu, surprinzându-i printr-asta în flagrant delict de „naivitate“ până și pe Tipătescu ori pe Zoe, nu mai îndreptățește comparația — în privința „prostiei“

— cu Farfuridi. Și nici într-a „mișeliei“ care abia la el e de întrezărit suficient („Să nu te pomenești cu vrun balotaz? ‘ai?... a mai pățit-o și alții...“).

Contrar prin urmare chiar opiniilor autorului în privința deznodământului *Scrisorii pierdute* (unde „trouvaille“-ul său cel mare e de a fi izbutit să arate cum ticăloșia de la „centru“ este incomparabil mai compactă și mai rafinată decât cea din „capitala județului de munte“), simetria tehnic-contrastantă Farfuridi-Cațavencu nu e fără unilateralități și lacune. Iată de ce — necesitatea acestui lung ocol, care sfârșește prin a ne readuce la Rică Venturiano.

Într-adevăr, la o mai atentă privire, Rică Venturiano e, când prin manifestări, când prin virtualități ce abia izbutesc să se întruchipeze câte o clipă, mai „sintetic“ decât amintitele personaje din *O scrisoare pierdută* sau o bună parte a acelora din „momente“ și „schițe“. Reprezintă intuiția fundamentală, prototipică, a lui *homo comicus* caragialian, așa cum va gândi și se va comporta acesta mai semnificativ în viața intimă sau în cea comunitară. E un cumul al celor mai de efect „contradicții comice“ caragialiene. În felul de a-și exprima pornirile lui afective așa-zicând „intime“, Rică mai aparține încă „general-umanului“, cu partea lui variabil-ridicolă de manifestare în asemenea cazuri, iar aceasta reprezintă un motiv de interes permanent — conștientizat ori ba — al cititorilor și spectatorilor față de personaj. Urmărită *în sine*, declarația de „amoare“ a lui Rică, mărturisită din perspectiva de „june tânăr și nefericit care suferă peste poate și iubește la nemurire“, e de un cuprinzător adevăr psihologic — și — prin felul exprimării — artistic. Ceremonialurile de acest tip diferă, de la o epocă la alta, precum și după locuri, însă pasul afectiv al amorezatului „la nemurire“ îl face oricine, cu mai multă sau mai puțină stângăcie, cel puțin o dată în viață. Nimeni nu poate eluda vârsta, momentul când — după expresia lui Rică — „își pierde uzul rațiunii“. Iată de ce, oricât de grotești ar fi împrejurările în care Rică aduce la cunoștință când Ziței, când Vetei, „suferința“ lui, această situație, strict circumscrisă, iscă în spectator ori în cititor o undă de „simpatie“ involuntară, *sui-generis*. Cu totul altceva e, însă, când luăm cunoștință de intercontextualități și subiacențe. Rică, deducem, frecventează cu „asinuitate“ nu numai „Iunionul“, ci și alte locuri de variată petrecere unde el „amploiat“ modest, s-ar putea întâlni și cu „le coup de foudre“, și cu „enteresul“ de a-și accelera parvenirea. Probele? Una (am mai amintit-o în treacăt) e că faimoasa declarație de dragoste a lui Rică e un *prefabricat*, un *patent* de fur al inimilor, știut pe de rost, de vreme ce fragmentele-“cheie“ le plasează și în bilețelul de amor către Zița, și în patetic-funambulesca perorație cu care o năucește pe Veta. Confuzia de situație e de o tensiune comico-grotescă egalată, poate, doar de anumite momente din farsa *D-ale carnavalului* și de insolita apariție a Cetățeanului turmentat la adunarea electorală din *O scrisoare pierdută*. Însă proba pe deplin edificatoare a calității „sentimentelor“ lui Rică e următorul schimb de replici cu Veta, după ce-i zisese că o iubește ca „sclavul lumina“ ș.c.l.: **„Veta** — Adevărat, domnule, parol că ești nebun. Visezi: Ti-am scris eu dumitale vreo scrisoare? Auzi obrăznicie! Știi dumneata cu cine vorbești? **Rică** — Cum să nu știu? În van te aperi. Și tu mă iubești pe mine, nu mai umbla cu mofturi". [...][1] Prin urmare, „și tu mă iubești", „nu mai umbla cu mofturi!" Poetica „amoare" a lui Rică Venturiano ascunde un cinism încă nu pe deplin conștientizat și — din perspectiva de după „punerea pirostriilor" — o mojicie nu mai mică decât a lui Ghiță Țircădău (aceea cel puțin necontrafăcută); dovadă — iritata referire la „mofturile" celei de care era încredințat că-l plăcuse. Iată cum în spațiul comic „general-umanul" se transformă în contrariul său, sau apare de la început cu semnificațiile acestuia, — ca în schița *Groaznica sinucidere din strada Fidelității*, înrudită prin mai mult de o sugestie cu cele ce ne îngăduie să întrevedem *O noapte furtunoasă*. Rică dobândește aplomb când crede că a rănit iremediabil inima Ziței, nebănuind-o de *ce soi e*.

Că Rică Venturiano e mai mișel decât Cațavencu, se vede din monologul lui de după urmărirea de pe bină, care-i sintetizează componentele acestei din urmă particularități, iar în ordinea strict artistică e o pagină magistrală de prezentare a fricii, — așa cum și în nuvelele „psihologice" din jurul anului 1890 a realizat Caragiale: **Rică** — (Coboară încet pe fereastră pe unde a ieșit; este prăfuit de var, ciment și cărămidă; e galben și tras la față; tremură și i se încurcă limba la vorbă; i se nălucește a spaimă din când în când și îl apucă slăbiciune la încheieturi) Am scăpat până acum! Sfinte Andrei, scapă-mă și de acu încolo: sunt încă june. Geniu bun al venitorului României, protege-mă; și eu sunt român [„mai mult, sau mai puțin onest!", ar fi adăugat Cațavencu — n.n.]. (răsuflă din greu și își apasă palpitațiile). O ce noapte furtunoasă! Oribilă tragedie! (i se pare că aude ceva și tresare). Ce de peripețiuni!.. Ies pe fereastră și pornesc pe dibuite pe schele, mă țiu binișor de zid și ajung în capătul binalii... Destinul mă persecută implacabil... Schelele se-nfundă [...] Vreau să mă-ntorc și d-odată auz pe inimici venind în fața mea pe schele. O iau înapoi fără să știu unde merg; mă împiedec de un butoi cu țiment... O inspirațiune,... — eu ca poet am totdeauna inspirațiuni! — m-ascunz în butoi! Pașii inimicilor s-apropie în fuga mare, mulți inși trec iute pe lângă butoiul meu înjurându-mă; eu, ca june cu educațiune, mă fac că n-auz... Toți se depărtează..." etc.[2] Cațavencu, după arestare, pierderea scrisorii ce i-ar fi adus mandatul de deputat, descoperirea afacerii cu polița falsificată, e mai cumpănit, mai lucid: întoarce *frica* în *comedia* predării fără condiții. Rică e, vedem, mai confuz, dar nu până într-atâta încât să nu afirme chiar în momentele de mare spaimă, — menajându-și astfel buna părere despre sine, — a se fi făcut că nu aude „înjurăturile" urmăritorilor. Iar după ce este identificat ca „de-ai noștri" de către Ipingescu, devine față cu cei care îl hăituiseră de o siguranță „lătrătoare", cum vom întâlni și la Cațavencu. Din toate acestea putem deduce că, chiar și fără senilitatea vorbăreață (de fapt, imprudentă) în chestiunea cu „scrisoarea becherului", Rică e — deocamdată virtualmente — chiar și mai fără scrupule decât Dandanache, care se sprijină cel puțin pe motivația derivând din „eu, familia mea de la patuzsopt... luptă, luptă si dă-i, si dă-i si luptă... si eu mă-țeledzi tocmai acuma să rămâi pe dinafară... fără coledzi". Dandanache are ceva din terifiantul hilar al moștrilor pe care, deși ei n-o știu, îi așteaptă oricum pieirea, cu toate măsurile de precauție pe care mai pot să și le ia. Rică Venturiano e — de ni-l imaginăm o clipă în afara ambianței comice, prin definiție minimalizatoare — un Vautrin dunărean surprins în faza incipientă a voracității sale.

---

[1] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. I, p. 51-52

[1] I.L. Caragiale; *Opere*, vol. I, p. 67

Dintre personajele *Nopții furtunoase* aflate în zona de trecere spre „polii" comediei în ordinea caracterologică, Veta include cel mai ciudat amestec de particularități comice și extracomice. În purtări se arată prevenitoare cu toată lumea, între care cu Spiridon cel bruscat de mai toți ceilalți, ba chiar și cu Rică Venturiano, în pofida necazurilor pe care i le-a pricinuit acesta. Schimbul de replici de după momentul când Rică se edificase că nu Veta era „angelul visurilor" sale e de inimitabil efect, datorită între altele și caraghioslâcului iscat din încrucișarea a două limbaje prea eterogene: „**Rică** (foarte încurcat, se scoală de jos și se dă înapoi împiedecându-se) — Madam! să am pardon! scuzați! Cocoană! considerând că... adică, vreau să zic, respectul... pardon.... sub pretext că și pe motivul... scuzați... pardon... **Veta** (râzând) — Bine, pardonul ca pardonul, dar te rog, dacă ții la pielea dumitale, să te duci mai degrabă, să ieși curând din casa asta, că, Doamne ferește! de te-o călca aici bărbatu-meu (accentuând) mitocanul... de!..."[1]. Peste numai o replică, Veta își dă și ea în petic, voind probabil să se facă mai bine înțeleasă de Rică printr-o exprimare pe măsura acestuia: „Apoi zău nu știu ce s-o mai alege de dumneata. Bărbatu-meu sufere grozav de gelozie și e în stare a fi capabil să te omoare"[2]. „E în stare a fi capabil!" Fie și numai asemenea performanță de exprimare infirmă părerile potrivit cărora Caragiale ar fi scutit-o pe Veta de punițiile șarjei sale. Bunul simț, mintoșenia de care s-ar părea că face uz mereu spre a-i potoli pe „turbații" de Jupân Dumitrache și Chiriac, precum și adevărul simțământului ce s-ar zice că rezultă din argumentul adus amantului cum că „nu știu să mai fi trăit până să nu te cunosc pe dumneata", sunt contrazise la tot pasul de prefăcătoria rutinată cu care „regizează" — în vederea ceasurilor ei de amor adulterin — mișcarea celor din jur: a lui Jupân Dumitrache, căruia îi aduce aminte că e „de rond"; a Ziței, cu care n-are chef de vorbă la ore cărora le dase o altă destinație; a lui Spiridon, pe care îl trimite — sugestie de împăcare — la Chiriac cu „mondirul" la care-i cususe galoanele, grăbindu-l apoi să meargă la culcare ș.a.m.d. Printre schimbările care au cuprins lumea lui Jupân Dumitrache, Veta reprezintă factorul de *continuitate*, numai că nu în sensul pozitiv al cuvântului: întruchipează persistența, cu adaptările impuse de modificarea împrejurărilor, a tradiționalului „triunghi conjugal". De aceea, în comparație cu tribulațiile sentimentale ale Ziței, ale Vetei nu sunt mai puțin ridicole și generatoare de dezgust.

---

[1] *Ibidem*, p. 53

[2] *Ibidem*

Prin Chiriac, exponenții „sexului urât" (cum îi numea odată Caragiale pe bărbați) își mai au în zona intermediară a caracterelor din *O noapte furtunoasă* ilustrarea unei anume nuanțe de comic. Cel de pe treapta de jos a trivialului. Iritabil cât și Jupân Dumitrache, susceptibil asemeni acestuia, opune inefabilei „candori" a stăpânului său un cinism mâzgos, cum în bogata faună umană a lui Caragiale nu mai e de întâlnit la altcineva. Scena de „explicații" cu Veta și răspunsul pe care i-l da „căpitanului în garda civică", oprit din rond o clipă sub geam, e o culminație în ordinea cinismului grosier, tocmai potrivit să dea senzații tari femeilor trecute: „**Jupân Dumitrache** (depărtându-se treptat) — Chiriac, puiule, ia vezi de ce am vorbit, fii cu ochii-n patru d-aproape de tot: mă știi că țiu când e la o adică... **Chiriac** (strângând pe Veta cu putere) — Lasă, jupâne, mă știi că consimț la onoarea dumitale de familist!...[1] Șarja este evidentă și în acest „consimț" exprimat cu gros cinism, cum era, dealtfel, și în episoadele imediat anterioare, cu elemente melodramatice de cel mai prost gust — nu al autorului, firește, ci al comportării tejghetarului. În substratul mai adânc pe care autorul ne înlesnește să i-l întrezărim, Chiriac este prototipul caragialian cel mai izbitor al „mahalalei"; nu neapărat al mahalalei geografic-demografice, dar îndeosebi al celei „sufletești", care, indiferent de mediu, i-a prilejuit mai târziu scriitorului creionarea multor tipuri din aceeași plămadă.

În fine, la a doua extremitate caracterologică a piesei, simetric și abscons opusă celei reprezentate prin Jupîn Dumitrache, se situează ipistatul Nae Ipingescu, adică tocmai „amicul politic" al cherestegiului. Jupân Dumitrache este personajul prin excelență *monovalent* al piesei, în sensul că el n-are nici un fel de gânduri ascunse, ci numai nedumeriri și bănuieli, pe care marea lui iubire de „certitudini" le biruie una după alta în chipul știut. În zona caracterologică mediană se înscriu pe câte o sinusoidă a lor personajele *duplicitare*, adică variabil prevăzute cu îndemânări într-ale prefăcătoriei, înșelării altora, smulgerii pe căi piezișe a prețuirii acestora; ca în dictonul lui Boileau: „Un sot trouve toujours un plus sot qui l'admire". Așa li se impune tuturor celor din piesă, la urmă., Rică Venturiano. În același fel îl orbesc toți pe Jupân Dumitrache, ori se mistifică între dânșii, în marginile unei anumite *relativități* fără de care „râsul" felurit nuanțat pe seama fiecăruia n-ar fi cu putință. Însă, exceptând îndeosebi gafa culturistică a comentării noțiunii de „sufragiu" și altele mai mărunte, derivând adeseori din limbajul lui „polițienesc", pe seama lui Ipingescu se râde cel mai puțin. De ce?

---

[1] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. I, p. 48

Fiindcă ipistatul nu este niciodată tras pe sfoară de vreun alt personaj al piesei, în vreme ce el îi duce de nas pe toți.

Dar nu e numai atât. Procedând în felul descris, Ipingescu toate le știe (îi e și în îndatoririle profesiunii de „ipistat"), tuturor le dă de capăt cu o mai largă comprehensiune decât a celorlalți; iar astfel dobândește (fără cultură ori alt adjuvant) o *viziune teatralistică* asupra lumii.De nuanță *comică*, evident. În acest fel, de Ipingescu nu prea ai cum să râzi, mai cu seamă nemijlocit, fiindcă râde el prea destul de toți ceilalți din piesă și o face cu suficientă precauție perversă — ca aceștia să nu bage vreodată de seamă. Cum se amuză ipistatul pe tăcute de încredere neghioabă a lui Jupân Dumitrache în Chiriac, am arătat. Însă Ipingescu nu-i cruță nici pe ceilalți cu „rezonurile" lui, parcă stereotipe, deși sunt cu „cheie". Când află de la cherestegiu că „eu îl trăgeam cu coada ochiului.... fierbeam în mine, dar nu vream să le spui cocoanelor... [de „bagabontul" care le luase urma — n.n.]", Ipingescu i-o întoarce prompt: „Rezon! ca să nu le rușinezi". Asemenea „rezon" nu-l vizează malițios numai pe leventul „negustor", care le credea „rușinoase" pe Veta și pe Zița, dar, simultan, și pe cele două femei, despre care ipistatul știa cât de *cu rușine* sunt. Tot astfel, când află că Jupân Dumitrache n-a putut „pentru ce s-o trateze cu refuz" pe „modista" de Zița (după rugămintea ei de-a doua de a le duce „jupânul" pe „cocoane" la „Iunion"), Ipingescu vizează cu „rezonul" lui eliptic în mod mai neechivoc pe Zița. Altădată, ermeticul „rezon", pornind de la patima băuturii în care spune cherestegiul că se înfundase Țircădău, e o modalitate economicoasă de a-și reconfirma ceea ce era de mult limpede pentru ipistat și în privința soțului, abandonat, și într-a Ziței. În scena finală a piesei, Ipingescu vine cu o confirmare ipocrit-solemnă a gargariselii „constituționale" a lui Rică Venturiano. Și să nu uităm că înaintea ultimei căderi de cortină, atunci când Jupân Dumitrache se „dumerise" ce e cu „legătura de gât" descoperită „pe pernele patului" Vetei, miraculos-sibilinicul cuvânt de punctare a tot ce se întâmplase și se mai putea întâmpla îi aparține tot ipistatului: „**Chiriac** — Aș! ado-ncoa, jupâne [adică „nu mai intra iar la bănuieli" — n.n.]; asta-i legătura mea, n-o știi dumneata?". Iar Ipingescu, destinându-i-se ultima replică din piesă: „«Rezon!» (Pornesc cu toții veseli spre fund)"[1].

Pe diferite planuri ale funcțiilor și semnificațiilor caracterologice, distingem — potrivit celor arătate mai înainte — „cupluri" autentice sau numai convețíonale, în destrămare sau formându-se sub ochii noștri, orânduite după interese mai larg comunitare sau numai (aparent) după porniri ale vieții intime, privilegiate sau în dizgrație, intersectându-se în variate chipuri, adică intrând în relații așa-zicând binomice, dar și trinomice ori polinomice. La „polii" tărâmului conflictual din *O noapte furtunoasă,* integrându-l în toate sensurile, figurează „cuplul" cu cele mai multe relaționări (unele acționând ca și mecanic, celelalte manifestându-se conștientizat, deși fără a da de la prima vedere această impresie): acela reprezentat prin Jupîn Dumitrache — Ipingescu, legați prioritar prin interese (pseudo-)politice, dar și prin altele, mai nemijlocit tangibile. În umbra protectoare a acestei largi „arcade" caracterologice, „consimte" — în condiții de securitate tot mai bine consolidată, ocolind ori depășind incidentele dezbinătoare — „cuplul" Veta — Chiriac. Ghiță Țircădău — Zița reprezintă un „cuplu" destrămat și de fapt, și legal, dar nu anulat în toate virtualitățile lui, care cine știe ce complicații mai pot să aducă, din pricina îndârjitului neconsimțământ al „mitocanului". Zița — Rică Venturiano se arată a fi un „cuplu" ca și format până la sfârșitul piesei, de vreme ce întrunește adeziunea clanului familial al Ziței și a aliaților acestuia. Veta — Jupîn Dumitrache e un simulacru de „cuplu", de o convenționalitate menținută pentru moment de către toți, din rațiuni deslușite mai înainte. Prin deducție suficient motivată dramaturgic, se poate vorbi și de mai apartele „cuplu" Tache pantofarul — Ghiță Țircădău, silniciți de către cei din cuplurile privilegiate pe motive așa-spunând politico-morale. Se poate vorbi, apoi, de un „binom" de interese economice dublate de înclinări afective în declarat consens, acela reprezentat prin Jupîn Dumitrache — Chiriac, chiar dacă el implică prea multe elemente de pură aparență și, ca atare, e pândit în perspectivă de circumstanțele destrămării. Acestui șubred „binom" i se suprapune „trinomul" de afaceri-interese cu substrat odios, trivial, hilar (după perspectiva adoptată): Veta — Chiriac — Jupân Dumitrache, adică „triunghiul conjugal" de veche și nu tocmai ușor de dezrădăcinat „tradiție". Mai sunt de observat, în sfârșit, „polinomul" Spiridon — personajele de prim plan, precum și celălalt „polinom", cu infinit mai sporită semnificație, Ipingescu — toate personajele integrate nemijlocit ori imediat în conflictul piesei. „Polinomurile" acestea rezultă din multiplicitatea perspectivelor activ-contemplative ale personajelor, care reprezintă principalul lor termen de referință. „Agenți de legătură" ambii, adică Spiridon și Ipingescu, figurează totuși „polinomuri" distincte. Spiridon observă multe, numai că de la alt nivel al vârstei și experienței decât Ipingescu, iar contemplativitatea lui se exercită așa-zicând „din mers", condiționată fiind de situația lui de băiat de alergătură. Alta e poziția contemplativă a lui Ipingescu, decurgând din calitatea sa de aliat și sprijinitor oficial al celorlalți ipochimeni. Ca atare, e privit cu simțăminte de prietenie ori defererentă de către aceștia, deși — am văzut de ce — n-ar prea fi cazul.

---

[1] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. I, p. 77

Dotat cu însușirile structurante pe care le-am evidențiat, în ordinea caracterologiei, Caragiale se vădește astfel pe tărâmul teatrului, un nu mai puțin strașnic geometru decât sonetiștii cei mai iluștri în poezie. Însă, ca totdeauna în cazul geniilor de prima mărime, despre care Kant zicea că *ele dictează legi naturii*, nu invers, tocmai așa procedând dramaturgul nostru „Geometria" de care am vorbit nu se vede, ci numai se deduce. Așa își păstrează mereu *O noapte* *furtunoasă*, ca și întreaga tetralogie comică, o inalterabilă naturalețe, în pofida multelor și feluritelor schimbări artistice ori transartistice, care și-au trimis valurile asupra perenului monument. La aceasta a contribuit și structura compozițională de la nivelul evenimențial, unde, stilul de „farsă“ nu s-a exercitat în gol, ci a fost propulsorul adecvat al unor „patimi“ (cum le zicea în eseurile sale autorul) care altminteri n-ar fi apărut în autenticul lor relief.

Să vedem, din punctul de vedere ce mai poate interesa aici, și cum se structurează conflictul în *O noapte furtunoasă*. Înainte de a zice (în eseul *Câteva păreri)* „Ritmul — iată esența stilului“, Caragiale a realizat cu o îndemânare fără cusur o asemenea „muzicalizare“ a desfășurării conflictelor de ordin dramaturgic. Primei scene din actul I al *Nopții furtunoase,* febricitantă, îi succed două scene cu o desfășurare mai domoală, fără însă a coborî — ca pretutindeni în tetralogia comică — spre insignifianța relatărilor în ordinea celor ce sunt progresiv de aflat. Dimpotrivă, faptele bătătoare la ochi sunt urmate aici de cele plasate într-o zonă a deductibilului, menite a stârni și a împinge curiozitatea, presupunerile cititorilor ori spectatorilor în multiple direcții. De ce trebuiau aduși la „ezirciț“ cu mandat de arestare Tache pantofarul sau Ghiță Țircădău? Fiindcă primul ,zice Jupân Dumitrache, e „de-al ciocoilor“, adică se înregimentase în partidul conservator. Al doilea, „pricopsitul“ de Țircădău, cum îl califică Jupân Dumitrache, era bețiv și cu purtări mitocănești, iar din cauza acestei lipse de „moral“ cherestegiul se văzuse silit s-o „dezvorțeze“ pe cumnată-sa Zița. Mai pe la sfârșitul celei de-a doua scene, Chiriac, după ce își demonstrase cu prisosință zelul de sergent în „garda civică“, îl întreabă cam nitam-nisam și cu nu prea explicabilă insistență pe Jupân Dumitrache dacă merge mai după căderea nopții să facă „de rond“, dacă va controla toate posturile din circumscripție și, din motive ce se pare că îl preocupau îndeosebi, vrea să-l convingă pe de la sine convinsul „căpitan în garda civică“ de faptul că „nu sunt multe ... [„posturile“ de controlat — n.n.]. Auzind așa, cititorii ori spectatorii simt — vorba lui Jupân Dumitrache — cum „le vine să intre la bănuieli rele“: de ce vrea să afle numaidecât Chiriac dacă „jupînul“ își va face rondul de noapte până la capăt? Mister! Fie și cu nerăbdarea în creștere, cititorii ori spectatorii să mai aștepte. Fiindcă — așa cum și Caragiale zicea în eseul *Câteva păreri* — înțeleg că nu toate le pot afla încă dintru început, ca la dramaturgii de mântuială. În scena a III-a, după ce Jupân Dumitrache, luând cu muștruluieli din mâna lui Spiridon o gazetă adusă de acesta, ne face să aflăm cam ce opinie are despre „băiatul de pricopseală“ și cum înțelege să se poarte cu el, ne mai rămân felurite nedumeriri — și nici cu ziarul adus parcă anume de copilandru ne e peste putință să bănuim ce va fi.

După câte nedumeriri s-au strâns în scenele a II-a și a III-a, scena a IV-a din actul I aduce o primă dezvăluire spectaculoasă: pricepem acum mai bine „politica“ pe care o puneau la cale Jupân Dumitrache și Ipingescu în legătură cu alde Tache pantofarul și Țircădău, după felul cum o gândesc, inițiindu-se cu osârdia știută în complicatele probleme ale „sufragiului universale“. De ce ne-am mai mira de soiul lor, fie și înainte de a cunoaște opiniile încă mai nădăjduitoare despre „stat“ ale Conului Leonida? Și în cazul celor doi bravi „amici politici“ din *O noapte furtunoasă* întocmirea statală e ca o imensă „sufragerie“, pentru ei toată problema fiind ca la impunătoarea masă cu bunătăți a acesteia să nu șadă „ciocoii“ ori „coate-goale“, ci numai cei din liberalul „popor suveran“. Scenele V—VI—VII—VIII, cu urmărirea paralelă a stărilor sufletești duplicitare ale Vetei și Ziței, fiecare prea contrariată de ceva și neliniștită de cele ce-a pus la cale, sunt mai potolite sub aspect spectacular, constituind totuși un fel de „dialog al surzilor“ întru totul desfătător prin insolitul lui. Însă scena a IX-a din același act întâi e contrapunctată iarăși de complexe efecte în ordinea comicului de situație și de caractere, prin epic-bufa ceartă și triviala împăcare dintre Veta și Chiriac. Actul al II-lea aduce aceeași respirație „ritmică“, prin întețirile și domolirile alternant-funcționale ale conflictului, prin modificarea unghiurilor de observație ori a tonalității, debitului, substanței replicilor. Nimic nu e dezvăluit prematur (ca la „ageamii“, cum îi plăcea lui Caragiale să se pronunțe în atare eventualitate), nimic din ceea ce e strict necesar de aflat nu se ivește prea târziu. Și e cu neputință să descoperi ceva fără rost, sau care ar putea fi clintit din locul lui. Text, context, subtext „integrate“ în atare grad, în cazul clasicilor noștri de întâie mărime, numai la Eminescu sau la Creangă mai putem afla. În comparație cu scenele corespondente din actul I, totul a ajuns aici în punctul de fierbere: încurcături neîntrerupte și de truculența celor din *D-ale Carnavalului;* stări sufletești oscilând între marea agitație și echivalenta stupefacție bufă (**„Ipingescu** [punându-i-se în cale „bagabontului“, foarte belicos, cu sabia scoasă] — **Stăi!** (recunoscând pe **Rică,** îi cade sabia din mână). Nu mă nebuni, onorabile! Dumneata ești?“);urmăriri ca acelea agreate de Zița în ficțiunile romanești din *Misterele Parisului,* dar nu și în realitatea imediată, care acum o viza nemijlocit („Vai de mine! monșerul meu! mi-l omoară!“); revelații spectaculoase numai pentru unii (adică pentru Chiriac, Veta, chiar și pentru atât de prevenitul Ipingescu, care recunoaște în funambulescul „mațe-fripte“ descris de Jupân Dumitrache pe unul „d-ai noștri“, „patriot“), însă definitiv îmbroboditoare pentru „candidul“ cherestegiu. Iar ca o încununare cu sens întors (fiecare personaj rămânând încremenit — ca în teatrul de marionete, sau la ultimele secvențe ale filmului mut etc. — în relativa sau completa lui stupizenie), scenei de la urmă, a IX-a, din actul I, îi corespunde (printr-o simetrie de neîntrecut constructor, elocventă, într-o multiplicitate de înțelesuri) scena a IX-a din actul II, care încheie piesa prin descurcarea tuturor neînțelegerilor, spulberarea neliniștilor și a animozităților, deschiderea unor perspective reconfortante — cu temei ori ba — pentru cei care au fost implicați în „comèdie“ sau numai s-au desfătat, urmărind-o.

„Eroii“ părăsesc scena cu sentimentul de a se fi regăsit pe sine — și între ei — în cea mai bună dintre lumile posibile. Autorul, spectatorii, cititorii avizați admit doar că o asemenea „lume“ e cel puțin într-o privință acceptabilă: lasă loc bucuriilor inteligenței autentice, care nu încearcă pe nepregătite saltul în *posibil*, ci numai după amănunțita scrutare mediată („ca la teatru“) a ceea ce e de repudiat, rizibil, înstrăinat de firea și măsura lucrurilor, în lumea *de aievea*. Prin această dispoziție lucid-stenică de la urmă, a sa, repercutată variabil și asupra cititorilor ori spectatorilor, Caragiale anticipează încă prin *O noapte furtunoasă* viziunea și tehnicile specifice „teatrului absurdului“; numai că le și depășește *avant la lettre* prin refuzul funciar al anxietății în legătură cu perspectivele condiției umane.

*

O noapte furtunoasă implică și virtualitățile celorlalte trei comedii, iar aceasta — într-o dublă privință: a vieții în cadre mai restrânse, individualo-familiale, dar și în aceea cu progresivă lărgire (după unghiul de observație) a existenței social-politice. Deschiderea către acest din urmă plan al studiului moravurilor și caracterelor era în *Noaptea furtunoasă* încă sporadică, uneori deductibilă, de multe ori aluzivă. Tot ce aflasem nemijlocit nu depășea mahalaua bucureșteană din Dealul Spirii. Încolo, întrevăzusem din relatările cherestegiului doar că viața Capitalei era plină de tot soiul de capcane și alte primejdii; ca acelea din jungla socială a lui Hobbes ori Darwin, ale căror teorii, de i le-ar fi explicat cineva cât de cât pe înțeles, le-ar fi pătruns mai repede și mai bine decât am văzut că s-a întâmplat când cu doctrina „sufragiului universal“. Mai aflasem, firește, de puncte de reper mai importante ale vechiului București, ca „Stabilament“, „Sfântul Lefterie“ (adică vecinătățile știutului și acum loc al principalei biserici din Cotroceni), apoi „Marmizon“ (= „Malmezon“, numele unei mari cazarme de pe vremuri) etc.; însă toate fără vreun alt interes decât acela al stâlcirii pitorești a respectivelor denumiri de către cei care se întâlneau atunci cu civilizația și cultura pe la poarta semidoctismului. Dobândim și oarecare noțiuni de teorie politică, îndeosebi liberală: acelea cu care Ipingescu îl alfabetizează pe Jupân Dumitrache, sau acelea — incomparabil mai docte — din următoarea tiradă a lui Rică Venturiano; „Domnule, Dumnezeul nostru este poporul: box populi, box dei [...] Noi n-avem altă politică decât suveranitatea poporului; de aceea în lupta noastră politică, am spus-o și o mai spunem și o repetăm necontenit tuturor cetățenilor: «Ori toți să muriți, ori toți să scăpăm!»“

*

După felul și timpul când s-au configurat următoarele părți ale tetralogiei comice caragialiene, rezultă că scriitorul a efectuat cu precauție și metodă anumite „deschideri“. Aceasta, probabil, îndeosebi din două motive: experiența sa cea mai veche, debordând de observații era a traiului de toată ziua printre marginașii unor orașe ca Ploiești și București. Acolo, printr-o explicativă degradare progresivă ținând de „prismatica“ societății cu mai multe clase, înfruntarea dintre noutăți și vetustate era mai eteroclit-bătătoare la ochi, oferind inepuizabile posibilități de selecție și de fasonare a materiei comice pentru cineva predispus să lucreze cu „modelele“ în față. Așa se explică elaborarea primelor două capodopere din cadrul tetralogiei comice în numai un an, poate un an și câteva luni: după „prefabricatul“ cu [*Cetățeanul Ghiță Calup*], piesa *O noapte furtunoasă* — într-o versiune puțin diferită de cea definitivă — a fost citită în „Junimea“ ieșeană la 11/23 noiembrie 1878, iar următoarea comedie, *Conu Leonida față cu reacțiunea*, era prezentată în „Junimea“ bucureșteană prin decembrie 1879. Deși la tabloul personajelor din a doua piesă se dă — în privința localizării acțiunii — doar mențiunea vagă „În București, la Leonida“, amănunte ulterioare ne edifică satisfăcător. Indicațiile de cadru ale acestei „farse într-un act“ încep prin a ne face atenți că totul se petrece într-o „odaie modestă de mahala“, după lăsarea nopții, deci (într-o măsură, ca în piesa precedentă) și pe vreme de toamnă târzie ori de iarnă. Localizarea mai precisă e înlesnită însă tocmai la sfârșitul piesei, când aflăm deodată cu personajele — pensionarul Leonida și consoarta lui de-a doua, Efimița — că „farsa“ care i-a băgat în sperieți către ziua nu era ceea ce crezuseră ei; Safta, slujnica, venită de cu zori să le facă focul, răspunde întrebărilor Efimiței așa: „Bine cocoană, ce să fie! Da’ pân-acuma n-am putut închide ochii: toată noaptea a fost masă mare la băcanul din colț: acu d-abia s-a spart cheful. Adineaori a trecut p-aici vreo câțiva, se duceau acasă pe două cărări; era și Nae Ipingescu, ipistatul, beat frânt[1]. Vasăzică, dacă totul se petrecea în circumscripția de care și în *O noapte furtunoasă* a venit vorba, înseamnă că locuința lui conu Leonida trebuie s-o fi plasat autorul nu prea departe de aceea a lui Jupîn Dumitrache. Astfel de precizări pur topografice nu-s de prisos, având în vedere repeziciunea cu care s-au succedat primele două piese. Caragiale le-a scris ușor fiindcă, după ce încă din vremea colaborărilor la *Ghimpele* și a redactării *Claponului* ori a *Calendarului Claponului* intuise — cum am arătat — procedeele de teatru comic adecvate, înțelegea acum cât de potrivit e să exploreze meticulos lumea „mahalalei“ bucureștene, cu întâmplările, moravurile, tipurile mai distincte câte prezentau interes în această lume cu oameni de toată mâna. Cât de familiar îi era scriitorului în toate chipurile acest mediu, putem deduce și din insistența atât de fructuoasă cu care a revenit la „mahalaua“ bucureșteană în numeroase „momente“ și „schițe“ mai târziu.

Într-o versiune preliminară, Caragiale îi concepuse pe Conu Leonida și pe a doua lui consoartă ca pe „un boier bătrân și o cocoană, reacționari, noaptea acasă, teama de revoluție, pregătiri de apărare“[2]. De ce a părăsit Caragiale varianta inițială? Din numeroase motive. Zeflemisirea boierimii retrograde o întreprinsese persistent și cu destul spirit înaintașul său Alecsandri, așa că — după o lege a diferențierii *per contrarium* față de înaintași pe care și Eminescu o observase, în felul său — Caragiale a înțeles de timpuriu că marile lui efecte comice într-altfel le putea scoate: prin înfățișarea caricată a mentalității micului burghez din epoca incipientă a edificării statului“ de structură *liberală*, care-i amețea pe „cetățeni“ prin exaltarea din cale afară a principiilor patruzecioptiste în presă, de la tribuna parlamentului, la mari adunări populare etc. Aceasta, deși în practica administrativă de zi cu zi era adoptată pe tăcute maniera de a conduce treburile țării, a celor pe care liberalii îi combăteau. Cu un surplus de rafinament, ori brutalitate, după caz. Însă de aici decurgeau multe consecințe mai *tehnice*. Un boier, fie și în deriva scăpătării ca, de pildă, Dandanache din *O scrisoare pierdută*, nu era verosimil să ajungă în ambianța și în stilul de viață care abia în epoca ivirii *Bietului Ioanide*, îndeosebi a *Scrinului negru*, puteau fi convingătoare. Un boier înlăturat cu brutalitate de la ceea ce îl privilegiase ereditar putea, la vârsta dinspre senilitate a lui Conu Leonida („60 de ani“), să chibzuiască cu instinctivă răceală — ca Dandanache — la „conservația“ ori *statu-quo*-ul celor ce-au fost, nu la „înnoiri“ halucinant-farsoare.

---

[1] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 1, p. 97
[2] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 1, 1959 p. 569

Și atunci? Caragiale, om de douăzeci și opt — douăzeci și nouă de ani, pe când medita la a doua piesă din cadrul tetralogiei comice, a înțeles că eroii piesei *Conu Leonida față cu reacțiunea* nu trebuiau să facă parte din cercurile boierești. Nici din ale burgheziei de vârf, exaltată în vorbe, dar cât se poate de prudentă în fapte (pe care, dealtfel, încă nici nu apucase a o cunoaște suficient) — , ci dintr-ale micii burghezii incipiente, înclinată și prin diponibilitatea spre „visare“ pe care o implică statutul de *pensionar* să croiască *utopii* suficient de absurde pentru ca acestea să se transforme în contrariul lor. Așa, comedia o putem considera astăzi ca pe o virulent-artistică *antiutopie*. Se știe că nici o extravaganță seducătoare nu poate fi anihilată decât combătând-o cu propriile ei mijloace de a se acredita, utilizate antifrazic. Întocmai astfel procedează impenitent-lucidul Caragiale în *Conu Leonida față cu reacțiunea*. Imaginează plauzibil un zaharisit „pensionar“ cu *prințipuri* exorbitant-“liberale“, care nu numai că își reprezintă ca atare noua eră a „înnoirilor“ anunțate prin gazetele guvernamentale, dar, în lipsă de ocupație, vrea să facă și prozeliți, începând, firește, cu nevastă-sa de-a doua, Efimița. Metaforizând logica elementară, am putea spune că piesa aceasta de mare concentrare și vervă este un ingenios „polisilogism“, construit prin procedeele reducerii la absurd. Cu chef de vorbă și cam fără somn, Conu Leonida e un fel de enciclopedie caricaturală de cunoștințe și de paradoxe ale gândirii trecute prin cine știe câte minți strâmbe până să ajungă la el. La mijloc e și dorința de a-și desfăta soția printr-o conversație agreabilă și mișunând de surprize, de a-și păstra un strașnic ascendent „intelectual“ asupra ei, dacă pe celălalt, mai tangibil, nu-l mai poate avea. Istorisindu-i cum a fost ziua de 11 februarie 1866, când „a căzut tirania“ (a lui Al.I. Cuza, pasămite), iar el, aflând despre asta din ziarul *Aurora democratică*, a sculat-o pe „dumneei răposata" nevastă-sa dintâi cu un „gătește-te degrab', Mițule, și... hai și noi pe la revuluție", grija permanentă a lui Conu Leonida e să nu-i apară Efimiței ca un fricos, după cele ce văzuse („știi că eu nu intru la idee cu una cu două.."). Nici fantezist, care exagerează lucrurile din părtinire față de „republicani", nu vrea să fie socotit („Ori să zici nu știu ce și nu știu cum, că adicătele «acu, unde ești tu republican, ții parte națiunii...»). Și, înregistrând cu satisfacție replicile liniștitor-admirative ale consoartei („Aș!"; „Ți-ai găsit!... dumneata nu ești d-áia. Ehei! Ca dumneata, bobocule, mai rar cineva"), Conu Leonida își mobilizează toate resursele de care era capabil pentru a o ține pe Efimița într-o uimire continuă. Om cu metodă, el o ia întâi dinspre *fapte*. Spune ce-a văzut la „revuluție", cu ce reflecții și simțiri: „Dar, când am văzut, am zis și eu: să te ferească Dumnezeu de furia poporului!... Ce să vezi, domnule? Steaguri, muzici, chiote, tămbălău, lucru mare, și lume, lume... de-ți venea amețeală nu altceva"[1].

În continuare, adoptând față de Efimița tonul „maieutic" (de ostensibilă superioritate), Conu Leonida dă prilej desfășurării următorului fragment de scenă: „Ei, cât gândești c-a ținut toiul revuluției? **Efimița** — Până seara. **Leonida** (zâmbind de așa naivitate, apoi cu seriozitate) — Trei săptămâni de zile, domnule. **Efimița** (minunându-se) — Nu mă-nnebuni, soro!"[2]. Prin aceasta, raporturile așa-zicând de „dialectică" a discuției s-au precizat. Conul Leonida o tot „inițiază" pe Efimița în cele mai extravagante lucruri, ea e ca un „spectator" ce admiră „monologurile" unui interpret preferat (Ei! cum le spui dumneata, să tot stai s-asculți"). Numai „cum" spune Conu Leonida cele ce o interesează pe Efimița? Aici, ca în toate piesele sale, autorul introduce o anumită notă de ambiguitate. Pensionarul e un incorigibil istorisitor și teoretician ce se lasă dus de închipuire printre tot soiul de „gogoși", îndeosebi dileme, din care apoi caută să iasă prin sofisme rudimentare și atitudini rizibile. Efimița oscilează între obiecțiile ei mentale, din care nu lipsește un grăunte de bun simț. Abia riscând câte o întrebare, când intuiește difuz că admiratul ei consort prea a luat-o razna, se lăsa iarăși răpită de felul „cum le spune" dumnealui, apostolico-autoritar și sugerându-i din când în când niște perspective care nu i-ar displace. Prin urmare, cel mai de seamă factor de legătură între cei doi rămâne „bovarismul" social al micului burghez, inclusiv acela mai complex (general-uman) derivând din aleanurile vârstei în declin. Așa fiind, Efimița, ascultă răpită informațiile despre felul de un concentrat entuziasm în care o asigură Leonida că a firitisit „Republica" română „Galibardi", acest „giantă latină, domnule, n-ai ce-i mai zice"; se interesează cu femeiesc interes de modul cum „a băgat el în răcori" până și „pe Papa de la Roma", care, „iezuit, aminteri nu-i prost!" Iată reflecțiile inconsolatului consort: „Ei! mai dă-mi încă unul ca el [„Galibardi“, adică], și până mâine seara, — nu-mi trebuie mai mult, — să-ți fac republică... (cu regret). Da'nu e! Da' o să-mi zici că cu încetul se face oțetul, ori că mai rabdă, că n-a intrat zilele-n sac. (Cu tărie). D-apoi bine, frate, până când tot rabdă azi, rabdă mâine? că nu mai merge, domnule, s-a săturat poporul de tiranie, trebuie republică!“ După toate acestea, Efimița riscă în sfârșit și ea o întrebare mai spinoasă, cu tot menajamentul ce știe că se impunea: „Adică, zău, bobocule, de! eu, cu mintea ca de femeie, pardon să te-ntreb și eu un lucru: ce procopseală ar fi și cu republica?“ Atât i-a trebuit lui Conul Leonida. După ce-și probozește consoarta cu un „cap ai, minte ce-ți mai trebuie?“, renovatorul a toate îi aruncă definitiv în umbră pe toți utopiștii timorați care îl precedaseră: „mai întâi și-ntâi că dacă e republică, nu mai plătește niminea bir... [...] Al doilea că fieștecare cetățean ia câte o leafă bună pe lună, toți într-o egalitate“. Iar când Efimița întreabă: „Pe lângă pensie?“, Leonida prinde prilejul să elucideze mai în profunzime lucrurile: „Vezi bine; pensia e bașca, o am după legea a veche, e dreptul meu; mai ales când e republică, dreptul e sfânt; republica este garanția tuturor drepturilor“ și în cadrul ei „se face și lege de murături“, „adicătele că nimini să nu mai aibă drept să-și plătească datoriile“[1]. Auzind de asemenea fantastice perspective, până să-și facă și ea din „republică“ un fetiș, precum Conu Leonida, Efimița tot nu-și poate ameți gândirile izvorâte din bun simț și formulează replici în care stupefacția nu mai lasă loc formulărilor precaute: „Maică Precistă, Doamne! apoi dacă-i așa, de ce nu se face mai curând republică, soro?“ La care invulnerabilul „ideolog“ al statului ideal ripostează cu „doxă“, pregătit cum era pentru orice întâmpinări: „Hei! te lasă reacționarii, domnule? Firește, nu le vine lor la socoteală să nu mai plătească niminea bir! e aproape de mintea omului: de unde ar mai mânca ei lefurile cu lingura?“ Pentru ca, la întrebarea, după o reflecție „mai adâncă“ a Efimiței, cum că „dacă n-o mai plăti niminea bir, soro, de unde or să aibă cetățenii leafă?“, imaginatorul „republicii“ super-ideale să se întreacă pe sine cu răspunsul retezător de orice discuție: „Treaba statului, domnule, el ce grije are? pentru ce-l avem pe el? e datoria lui să-ngrijească să aibă oamenii lefurile la vreme...“ Iar Efimița, „lămurită“: „Ce bine ar fi! unde dă Dumnezeu odată să o mai vedem ș-asta, republica!“[2]

---

[1] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 1, 1959, p. 82
[2] *Ibidem*, p. 82-83

Făcând abstracție de celelalte scene ale piesei, patru la număr, în care „farsa“ devine prevalentă și desfătător-grotescă, dar nu încetând de a fi și instruitoare (teoria cu „fandacsia“, convingerea nestrămutată că o „revuluție“ nu poate să aibă loc decât cu „ordin de la poliție“ etc., care limpezesc definitiv firea și mentalitatea protagonistului), putem conchide. După relevațiile în atâtea feluri semnificative, ineditul și truculența comică a celor din *Conul Leonida față*

---

[1] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 1 1959, p. 86-87
[2] *Ibidem*, p. 87-88

cu reacțiunea ar fi putut să pară suficiente pentru obținerea definitivă a dreptului de cetățenie în „republica“ literelor românești a *mahalalei* autohtone, îndeosebi bucureștene, din celălalt veac. La „citadinismul“ începând să se afirme masiv mai cu seamă în perioada interbelică s-a ajuns — după cât se vede — asaltând orașul de la două nivele situate în extremitățile piramidei sociale: al „protipendadei“ avute în vedere de un Filimon, Alecsandri, alții, precum și al eteroclitei poporații de mahala, pe care, după mai incidentale precedente, Caragiale, întâiul, a catagrafiat-o metodic.

*

Lui Caragiale, căruia și înzestrarea nativă îi înlesnea în atâtea chipuri surprinderea comicului de situație, dar mai ales verbal, se vede în orice caz că era departe de a i se fi epuizat „materia“, dacă în *D-ale carnavalului* extrăgea un subiect într-altfel spectaculos decât în comediile anterioare din același mediu al „mahalalei“.

Tematic, piesa venea în prelungirea firească a celor despre care a fost vorba până acum, cu adaosul că nu doar mahalaua bucureșteană era de astădată în atenția prioritară a scriitorului. Direct ori indirect (prin personaje ca „republicana“ Mița Baston, „Catindatul“ și unchiul acestuia, „nenea Iancu, bogasierul“), vine vorba — mai lămurit decât în *Conu Leonida față cu reacțiunea* — de „iubitul oraș natal“ al lui Caragiale, Ploiești. Dincolo de ceea ce — în viziunea comică a scriitorului — reprezenta „mahalaua sufletescă“ aproape generalizată, indiferent de ascensiunile sociale, *mahalaua* și cu înțeles topografic din multe urbii ale celor trei provincii românești a fost explorată mereu mai sistematic — și cu rezultate pe măsură — de marele „concurent al stării civile“ în ordinea plăsmuirilor artistice virulent-satirice ori numai umoristice. Acestea toate, în ordinea tematică. Bătător la ochi, în comparație cu piesele anterioare și cu ulterioara sau poate paralel-creata *O scrisoare pierdută,* e altceva: sporul apreciabil de personaje (față de cele din *O noapte furtunoasă* ori *Conu Leonida față cu reacțiunea)* și virajele sigure, deși de o incomparabilă cutezanță, ale acțiunii scenice, pe care numai unii regizori din timpul nostru au priceput-o și valorificat-o la justa ei valoare. În această privință, *D-ale carnavalului* reprezintă punctul de vârf al meșteșugului compozițional caragialian, întrecând chiar și complexele efecte de asemenea gen din *O scrisoare pierdută,* determinându-ne să meditām involuntar — după asemenea izbutiri — dacă denominația de „farsă“ mai poate avea vreun sens stabil când ea este fapta geniului. La premieră, piesa *D-ale carnavalului* a fost, după cum se știe, fluierată din staluri și aplaudată de cei de la galerie. De ce? Fiindcă publicul „competinte“ din preajma scenei învățase după cărțile unor teoreticieni mai mult sau mai puțin ocazionali ceea ce li se cuvenea să pretindă de la un autor comic, în vreme ce mai „neinstruiții“ — cum s-a consemnat atunci — din „înălțimea galeriei“ știau intuitiv aceasta din cartea naturii. Comentatorii au considerat adeseori cu dispreț, îndoială, nedumerire această (ce-i drept, insolită) capodoperă. Maiorescu afirmă că „am simțit și noi, ca toată lumea, diferența de valoare în diferitele comedii ale d-lui Caragiale; și noi credem, de exemplu, că *O scrisoare pierdută* este superioară farsei *D-ale carnavalului*. Dar nu vedem pentru moment nici o trebuință de a stărui asupra acestui punct [...] *D-ale carnavalului* este o simplă farsă de carnaval, precum se și numește, veselă și fără pretenții, și un public neprevenit nu-i poate cere alta decât un moment de bună petrecere“[1]. Vasăzică, să pretindem de la această piesă (mai ales când suntem din publicul „neprevenit“) doar „un moment de bună petrecere“, „fără pretenții!“ Cu alte vorbe, mai neeufemistice, să ne așteptăm la o desfătare *ieftină!* E limpede însă că Maiorescu nu reflectase la sensul vechii expresii autohtone „a râde din toată inima“. Iar felul acesta, cu toată utila demonstrație adiacentă asupra „moralității“ în artă, Caragiale avea pentru ce să fie iritat încă de pe atunci de felul cum îl „apărase“ chiar și cel mai luminat critic al vremii. Dacă Maiorescu admitea „diferența de valoare“ dintre *D-ale carnavalului* și celelalte componente ale tetralogiei sale comice, înseamnă că sfârșise prin a da câștig de cauză unuia ca D.D. Racoviță-Sfinx(organizatorul „fluierăturilor“ de la premieră), care, împins de pospaiul său de „cultură“ într-ale îndeletnicirii de cronicar teatral, se pronunțase cu argumente de estetică subțire — după cum urmează: „Aseară s-a reprezentat la teatrul cel mare pentru prima oară comedia *D-ale carnavalului*, a d-lui I.L. Caragiale. Această piesă este de același fel cu celelalte două ale d-lui Caragiale, *Noaptea furtunoasă* și *O scrisoare pierdută*, care au avut atâta succes. Autorul își alege câteva tipuri din popor și în câteva scene face să le reiasă aspectul mai mult decât să le aprofundeze caracterul. De astă dată însă a fost mai puțin norocit, atât în alegerea tipurilor, cât și a scenelor. Altfel ridicularizarea vorbirei radicale a avut același succes ca întotdeauna“[2]. Uimitor și nu prea e că la *Notele și variantele* ultimei ediții de *Opere* caragialiene i se dă următorul aviz ultrafavorabil lui Racoviță-Sfinx: „Este drept [...], oricâte merite îi recunoaștem astăzi comediei, neapreciată altădată, ca *D-ale carnavalului* prezintă tipuri în aspectele lor exclusiv exterioare, spre deosebire de *Noaptea furtunoasă* și *Scrisoarea pierdută*“[3].

După cum au arătat și câteva recente puneri în scenă, opinii despre *D-ale carnavalului* cum sunt cele pe care le-am relevat, vechi sau noi, rămân injuste în raport cu valoarea reală a piesei. Ele ar putea, aplicate fiind și teatrului unui Goldoni, să-l reducă la neant, cel puțin în intenție.

Pretextual, s-ar zice că piesa a fost scrisă cu intenția edificării spectatorilor ori cititorilor asupra felului *cum se petrecea* odinioară în diferitele mahalale bucureștene, — ceea ce nu e câtuși de puțin neinteresant și efemer. „Adevărul“ nu e numai „în vin“, ci și în orice formă de „petrecere“ ce implică euforii mai mult sau mai puțin înrudite și, printr-asta, dezvăluitoare a multe lucruri. Astfel se tălmăcește înțelesul piesei, care numai „exterior“ nu e, protagonistul, rostind în scena penultimă: „... a fost o încurcătură, cum se-ntâmplă totdeauna în carnaval... Ei! d-ale carnavalului!“[1] „Încurcătură“ care știm *câte descurcă* din perspectiva cititorilor ori spectatorilor suficient de receptivi, din orice timp sau loc, chiar dacă personajele piesei au rămas tot în încâlceala vieții lor dinainte. Fiindcă, să nu pierdem din vedere, acel „cum se-ntâmplă totdeauna în carnaval“ e proiectat de autor pe fundalul existenței cotidiene a personajelor, constituind într-un fel doar rezumatul, expresia mai concentrată și mai sugestivă a acesteia. Știm prin intermediul a *cine* și *cum* se petrec lucrurile în *D-ale carnavalului*. E, aici, o „lume“ de mahala bucureșteană mai pitorească, dar nu mai puțin semnificativă decât aceea din *O noapte furtunoasă* și *Conul Leonida față cu reacțiunea*. Acolo, mahalagiii urcau treptele bunăstării și ale ierarhiei sociale, sau cel puțin se mențineau într-un *statu quo* confortabil. Aici, în *D-ale carnavalului*, mahalagiii, cu relativa excepție a câtorva, bat pasul pe loc în privința îndeletnicirilor și a prosperității, trăiesc din expediente inavuabule, sunt împinși în starea de involuție. Dar, cu toate acestea, nesiguranța lor iscătoare de neliniști și felurite nemulțumiri ori aspirații problematice nu-i împiedică să spere, să acționeze pentru mai binele lor real în limitele minimei rezistențe și — cu ochii la tertipurile răzbătătoare, distracțiile, plăcerile celor din „lumea bună“ — să procedeze aidoma, cu un fel de bizară liniște și chiar veselie subiacentă. Dacă nu le dă mâna să meargă la „Iunion“, cum face Jupân Dumitrache cu familia (așa strâns la pungă cum e), își organizează „bal mascat“ în mahala, cheltuind cu nepăsare din cât au. Dacă n-au acces la slujbe din cele de la stat, își găsesc cine știe ce ocupații „particolere“ difamatorii. Dar și când practică vreo meserie mai mult sau mai puțin derizorie, își întregesc venitul tot ca suspecții „particoleri“ . Iată lumea pestriță a micii burghezii autohtone de la periferia de odinioară.

---

[1] Titu Maiorescu, *Critice*, vol. II, 1967, p. 282

[2] Cf. *România liberă* din 10 aprilie 1885

[3] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 1, 1959, p. 641

Cine *anume* populează lumea aceasta? Nae Girimea, protagonistul cu patronimic de rezonanță exotică, e — în privința unuia din principalele lui „aspecte“ așa-zicând „exterioare“ — „frizer și subchirurg“, cu „salon model“ într-un loc de mare dever dintr-o neprecizată mahala bucureșteană. Așadar, prin însăși profesiunea lui, implicând multiple solicitări, Nae Girimea e un ins „cunoscut“ și cu multe „cunoștințe“ legate de meseria pe care o practică, dar prelungindu-se, unele, și dincolo de ea. E plictisit de o parte a „clientelei“, însă interesat de o alta, care îl amuză, îi poate înlesni satisfacerea unor deziderate „practice“ ori „sufletești“. Cum *arată* Nae Girimea nu știm, însă putem deduce. El trebuie să fie nici prea tânăr (e doar „bărbier diplomat“), dar nici bucureștene, — ceea ce nu e câtuși de puțin neinteresant și efemer. „Adevărul“ nu e numai „în vin“, ci și în orice formă de „petrecere“ ce implică euforii mai mult sau mai puțin înrudite și, printr-asta, dezvăluitoare a multe lucruri. Astfel se tălmăcește înțelesul piesei, care numai „exterior“ nu e, protagonistul, rostind în scena penultimă: „... a fost o încurcătură, cum se-ntâmplă totdeauna în carnaval... Ei! d-ale carnavalului!“[1] „Încurcătură“ care știm *câte descurcă* din perspectiva cititorilor ori spectatorilor suficient de receptivi, din orice timp sau loc, chiar dacă personajele piesei au rămas tot în încâlceala vieții lor dinainte. Fiindcă, să nu pierdem din vedere, acel „cum se-ntâmplă totdeauna în carnaval“ e proiectat de autor pe fundalul existenței cotidiene a personajelor, constituind într-un fel doar rezumatul, expresia mai concentrată și mai sugestivă a acesteia. Știm prin intermediul a *cine* și *cum* se petrec lucrurile în *D-ale carnavalului*. E, aici, o „lume“ de mahala bucureșteană mai pitorească, dar nu mai puțin semnificativă decât aceea din *O noapte furtunoasă* și *Conul Leonida față cu reacțiunea*. Acolo, mahalagiii urcau treptele bunăstării și ale ierarhiei sociale, sau cel puțin se mențineau într-un *statu quo* confortabil. Aici, în *D-ale carnavalului*, mahalagiii, cu relativa excepție a câtorva, bat pasul pe loc în privința îndeletnicirilor și a prosperității, trăiesc din expediente inavuabile, sunt împinși în starea de involuție. Dar, cu toate acestea, nesiguranța lor iscătoare de neliniști și felurite nemulțumiri ori aspirații problematice nu-i împiedică să spere, să acționeze pentru mai binele lor real în limitele minimei rezistențe și — cu ochii la tertipurile răzbătătoare, distracțiile, plăcerile celor din „lumea bună“ — să procedeze aidoma, cu un fel de bizară liniște și chiar veselie subiacentă. Dacă nu le dă mâna să meargă la „Iunion“, cum face Jupân Dumitrache cu familia (așa strâns la pungă cum e), își organizează „bal mascat“ în mahala, cheltuind cu nepăsare din cât au. Dacă n-au acces la slujbe din cele de la stat, își găsesc cine știe ce ocupații „particolere“ difamatorii. Dar și când practică vreo meserie mai mult sau mai puțin derizorie, își întregesc venitul tot ca suspecții „particoleri“ . Iată lumea pestriță a micii burghezii autohtone de la periferia de odinioară.

---

[1] *Ibidem*, p. 317

Cine *anume* populează lumea aceasta? Nae Girimea, protagonistul cu patronimic de rezonanță exotică, e — în privința unuia din principalele lui „aspecte“ așa-zicând „exterioare“ — „frizer și subchirurg“, cu „salon model“ într-un loc de mare dever dintr-o neprecizată mahala bucureșteană. Așadar, prin însăși profesiunea lui, implicând multiple solicitări, Nae Girimea e un ins „cunoscut“ și cu multe „cunoștințe“ legate de meseria pe care o practică, dar prelungindu-se, unele, și dincolo de ea. E plictisit de o parte a „clientelei“, însă interesat de o alta, care îl amuză, îi poate înlesni satisfacerea unor deziderate „practice“ ori „sufletești“. Cum *arată* Nae Girimea nu știm, însă putem deduce. El trebuie să fie nici prea tânăr (e doar „bărbier diplomat“), dar nici înclinând spre bătrânețe. Arătos și ferchezuit, punând în astfel de „aspecte exterioare“ grija deseori excesivă a breslei lui, Nae Girimea trebuie să arate ca un „fante“ al mahalalelor bucureștene de odinioară, „modist“ asemeni celor de oricând și de oriunde ambianța implică sugestii variabile ale mediilor interlope. Așa e plauzibil că stau lucrurile cel puțin cu unele „aspecte exclusiv exterioare“. Dar nu semnifică toate acestea nimic din „caracterul“ protagonistului, chiar din perspectiva care ne-ar obliga să le asociem așa-ziselor „naturi moarte“ din pictură? Așa distrat cum poate fi câteodată, din pricina stereotipiilor îndeletnicirii sale, Girimea are minte isteață, precum și un comportament pe măsură. Iordache, „calfă la Girimea“, — cum aflăm din tabloul „persoanelor“ și observăm cu câtă vrednicie îi calcă pe urme, — povestește unui presupus client cum a fost dus de nas „meșterul“ său de un spițer care măsluia „abonamentul“, dar și ce atitudine a adoptat după ce a pândit de la o vreme și a sfârșit prin a descoperi marafetul: „N-a vrut d. Nae să facă scandal, măcar că era de un procuror ceva. D. Nae, știi, mai galant, i-a luat biletul și vreo cinci franci câți i-avea în buzunar [„spițerul“ — n.n.], i-a făcut un moral bun, din porc și din măgar nu l-a mai scos, i-a tras vreo două palme și l-a dat pe ușe afară...“[1] Nu încep să devină concludente trăsăturile temperamentale și „caracterul“ lui Nae Girimea încă din prima scenă a piesei, cea cu portretul indirect — dar cât de expresiv și dinamic! — pe care i-l schițează calfa lui, Iordache?

---

[1] *Ibidem*, p. 317

Mai pe urmă, asemenea aspecte care nu mai vizează „exteriorul“ protagonistului, ci varietatea comportamentului său, proliferează. Ar putea să-i reproșeze cineva lui Caragiale cu argumente serioase că, în *D-ale carnavalului*, face din felul de a se purta al personajului principal (și al celorlalte) un „scop“ exclusiv, nu mai curând și constant un „mijloc?“ Pitorescul manifestărilor exterioare e manifest la tot pasul și producător de mari surprize prin continua lui imprevizibilitate. Dar prin aceasta nu devine și superficial, de vreme ce ne instruiește progresiv asupra chipului lăuntric al personajelor, a ceea ce — fie și cu selecția metodic-deformatoare, inerentă perspectivei comice asupra lumii — constituie tipuri de o plasticitate semnificantă nedepășită în teatrul românesc dinaintea lui Caragiale și de după el. Isteț la vorbă și în faptă, cu un inextricabil amestec de lașitate și îndrăzneală ce propulsează după împrejurări intrepiditatea lui neistovită, obsedat de amoruri ilicite și primare cărora totuși fantezia lui pișicheră știe să le dea o „aură“ calpă, Nae Girimea e probabil una dintre cele mai expresive variante caricate ale tipului donjuanesc. El e galant“ nu numai în felul antifrazic în care îl caracteriza calfa sa, când cu istoria maltratării expeditiv-violente a lui „d. Frichinescu [...] spițerul“, dar și în situațiile care îi pun nemijlocit la încercare îndemânările de escroc sentimental. „Bigam“ nu prea cu voie, ca toți cei care trec din amantă în amantă, Nae Girimea e surprins —

---

[1] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 1, 1959, p. 229

în spațiul cu necesitate limitat al piesei — doar în una din ipostazele repetatelor sale infidelități. Deducem că-l „tradusese" pe „mangafaua" de negustor cât se poate de vârstnic „Mache Razachescu, ce-i mai zice și «Crăcănel», cu amanta acestuia, ploieșteanca Mița Baston, care nu a ajuns la vârsta legiuită ce i-ar da posibilitatea să intre „la telegraf" ori în altă slujbă de stat; trebuie să se resemneze deocamdată cu situația de întreținută a unuia dispus — cum o avertizează Girimea — să nu mai întrebe „de vârstă". Marile încurcături pe care le înfățișează piesa se datoresc însă tocmai acestei împrejurări. Cu un temperament isteroid, agravat poate și din pricină că era orfană (de vreme ce, cum aflăm abia la urmă, fusese pusă sub epitropia unui unchi), Mița Baston și-a descoperit în Nae Girimea pe amantul „de inimă", „fatal", de care nu înțelege să se despartă cu nici un chip. Bănuitoare în toate privințele cu cel „pe care l-am iubit, pe care l-am adorat pentru eternitate, până la nebunie", e sigură că frizerul „o traduce", fiindcă nu s-au mai văzut opt zile, deși îi scrisese: „Bibicule, Mangafaua pleacă mâine miercuri la Ploiești, remâi singură și ambetată; sunt foarte rău bolnavă; vino, să-i tragem un chef". De ce este atât de suspicioasă Mița? Ca și mult mai târziu, în *La hanul lui Mânjoală* sau în alte scrieri, Caragiale ia în deriziune de pe acum „fantasticul" iscat din *coincidențe* cu rezonanțe psihologice obsesive, punând-o pe „ploieșteancă" să-i explice lui Iordache că „mi s-a făcut semn" și că „în cărți cade mereu gând la gând cu bucurie, cu dragoste, cu temei, cu întâlnire pe drum de seară cu o damă de verde". Coincidența aceasta, vom vedea, se verifică, dar starea sufletească a Miței, care anunță încă din prima scenă că bănuiala ei o să provoace „un scandal... dar un scandal... cum n-a mai fost până acum în «Universul»", cum s-ar explica în chip mai *pozitiv?* Așa nevârstnică precum era, ea trebuie să fi trecut mai multă vreme din bărbat în bărbat, dat fiindu-i temperamentul incomod, până să cunoască pe credulul de „Crăcănel", dar și pe alunecosul Nae Girimea. Prin urmare, Mița avea „experiență". Pe „Telemac", zis și „Mache", poate să-l orbească după voie, știind cât preț pune acesta pe statutul de amorez (fie și veșnic „tradus"), dar cu Nae Girimea intuiește că e altfel, în lumina pățaniilor ei anterioare. Prea își sâcâise amanții, amenințându-i ca pe Girimea cu „scandal", „vitrion englezesc", repezindu-se când e la o adică după „un brici", obligându-l pe bărbier să constate — pentru a câta oară? — că iar „i-a venit rău nebunii", repetându-le cu neliniștitoare stereotipie celor pe care a pus ochii o autobiografie și un fel de a fi ca acestea: „Da, (ridicându-se) vreau scandal, da... pentru ca m-ai uitat pe mine, le-ai uitat pe toate: ai uitat că sunt fiică din popor și sunt violentă; ai uitat că sunt republicană, că-n vinele mele curge sângele martirilor de la 11 fevruarie; (formidabilă) ai uitat să sunt ploeșteancă — da, ploeșteancă! — Năică, și am să-ți torn o revuluție, da' o revuluție... să mă pomenești!..."[1] Când bănuielile ei depășesc stadiul prezumtiv al datului în cărți,

---

[1] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 1, 1959, p. 256

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI
LITERE

la balul mascat din cel de al doilea act, Mița zice furibund — în așteptare: „Nu e... N-a venit încă? [...] N-a venit. Trebuie să se fi dus să-și ia pe individa! Trebuie să vie împreună! A! să vie! Dumnezeule! Jur pe tot ce mi-a rămas mai scump, jur pe statuia Libertății de la Ploești, că are să fie o istorie!... (bate-n masă). A! gelozie! Am să-i omor!“[1]. Așadar, după cât de potrivit îi e numele de „Mița Baston“, această furibundă apariție și de complexe *semnificații* (nu doar *efecte*) din piesa *D-ale carnavalului* s-ar putea chema tot atât de bine „Mița Crampon!“ Caragiale, suspectând probabil de prea multă gravitate „comedia“ celebră a lui Molière, *Don Juan*, și-a reprezentat-o pe „Mița“ ca pe o „Elviră“ caricaturală.

Dar, atunci, Nae Girimea? Fie și de extracție mahalagească, el are nu doar pitorescul unui anume timp și loc, dar și mult din esența „Don Juanului“ de pretutindeni și de totdeauna: e stăpânit de nesațul *plăcerii*, nu și al *complicațiilor*. Laitmotivul lui: „Cum să scap de republicana asta?...“[2] e cât se poate de lămuritor. Voia o amantă „comodă“, adică „înțeleaptă“, „experimentată“ cât și el, crezând a o fi aflat în Didina Mazu, femeie mai aproape de vârsta lui, cu un „naturel“ agreabil, „cumpănită“ (cât îi îngăduia condiția) și cu reală înclinație pentru el. Însă cum *comedia* e contrastivă cât și *tragedia*, în planul chintesențierii existențiale, Nae Girimea trece dintr-un bucluc într-altul. Voise să scape de „nebuna“, de „republicana“ de Mița, pentru mult mai „rezonabila“ Didina, dar se împiedică de amantul „en titre“ al acesteia, Iancu Pampon, cel care, până s-o cunoască pe mahalagioaica nurlie de mahala bucureșteancă, „exmarșanda“, fusese „tist de vardiști la Ploiești“. Pentru acesta, așa cum simetric-contrastant, Girimea era amantul „fatal“ al Miței, Didina Mazu devenise „cel mai sacru amor“. Ajunsese cartofor notoriu de București (nuanță inedită, în comparație cu Nae Ipingescu și Pristanda, polițai cu „unde nu curge, pică“ în alte moduri), îi asigura Didinei o existență fără griji, dar nu și fără plictis ori agasare, de vreme ce această natură mai „subțire“ nu putea să-i accepte violențele „grosiere“ și gelozia fără remisiuni, — așa cum rezultă tot din atitudinea lui de la balul mascat: „Îmi scrie să vin aici [asta o făcuse Mița — n.n.], unde amantul ei are întâlnire cu Didina. Nu se poate, zic eu; Didina s-a dus la mătușică-sa. Merg degrabă acasă, Didina nu e; la mătușică-sa, Didina nu e. Mă-ntorc acasă, chem slujnica, îi trag două perechi ca la poliție și pe urmă o supun la intrigatoriu. Spune că conița a plecat în costum polinez... Aici în bal este! cu el!... cu Bibicul. A! Bibicul! ai scos o femeie din minți — femeie! ochi alunecoși, inimă zburdalnică!... astă dată n-ai să scapi... O să-ți rup șalele“[3]. Prin urmare, Nae Girimea ajunge în mare primejdie. El și cu Didina sunt — în funcție de chipul și asemănarea *spațiului comic* — personaje „clasice“; în raport cu convențiile aceleiași ambianțe, Mița Baston și Iancu Pampon sunt personaje „romantice“!

---

[1] *Ibidem*, p. 271
[2] *Ibidem*, p. 274
[3] *Ibidem*, p. 277

După cele dinainte, spectaculos în mod superlativ (însă nu doar „spectaculos") e Mache („Telemac") Razachescu, „ce-i mai zice și Crăcănel". Cu „barbete și chelie", apărându-le celorlalți ca „negustorul ăsta", „urâtul ăsta", Mache e un picat de pe altă lume, de vreme ce lașitatea lui nu știi unde se termină, făcând loc unui „raționalism" hilar belicos.

După ce, prin confuzie, e maltratat de colericul Pampon, care-l crezuse „Bibicul", amantul Didinei, „Crăcănel" raționează așa: „A! Asta nu poate rămâne jos... Eu, când îmi trage cineva palme... eu turbez!... cu dinții îl apuc, nu-l las nici mort până nu-mi spune pentru ce? pentru ce mi le-a tras? să știu și eu: pentru ce?..."[1] „Telemac" pretinde așadar mediului său să raționalizeze până și hazardul. Pe urmă, tot cu ajutorul lui Pampon se dumirește că, prin Mița, fusese „a opta oară tradus" și totdeauna „am plâns, cum plâng și acuma, căci eu țiu la amor; am plâns și am iertat-o... pe urmă am prins-o iar, și iar am plâns și iar am iertat-o; nu de multe ori, dar cam des..."[2] Strașnica și de fel gratuița *simetrie* a „farsei" s-a și vădit astfel prin cele de până acum. „Bigamul" Nae Girimea este element constitutiv a două „triunghiuri" de „amor liber", cu bazele dispuse contrastant: isteroida Mița Baston — iertător-nătângul Crăcănel și, la antipod, chibzuita Didina Mazu — violentul Iancu Pampon. El, fantele nedoritor să intre „în primejdie", tinde — cel puțin în spațiul de desfășurare a piesei — spre o „monogamie" neproblematică cu Didina, care, cu aceeași țintă, dar cu o mai reală aspirație spre „stabilitate" decât bărbierul „diplomat" în multiple sensuri, îi face spre finalul piesei următorul rezumat al reproșurilor: „Ce scandal! O să mijlocească [Mița — n.n.] proces, poliție, procuror, și pe urmă la jurați... O să ne dea pân gazete! Să afle la sigur Pampon... Sunt compromentată... Mi-ai omorât viitorul, d-le Nae [...] Dacă știai cu ce republicană apilpisită de Ploești ai de-a face, nu trebuia să mă-ncurci pe mine"[3].

Un alt personaj monumental, frate al onorabilului „nenea Iancu, bogasierul" din Ploiești, „catindează" cu o aparent bizară perseverență — de doi ani de zile — cel puțin pentru un post de „copist de clasa a doua" la o percepție din Capitală. Numai că acesta e un moft. Având „parte în bogaseria" frățâne-său, sprijinindu-se pe invariabilul „îmi trimite parale Nenea Iancu", își petrece vremea ca și ceilalți din mahalaua bucureșteană, — numai că adoptând o soluție mai resemnat-cinică: „A! eu aș fi avut parale multe, dacă nu mă-ncurcam în tratație de amor pe vremea războiului. O iubeam, o iubeam... și ea mă traducea...cu un ofițer de itidenție". De la astă desamăgire înainte, tot „magnetizându-se" cu rom oricând se ivește prilejul „tachinează" fără succes dar cu perseverență orice femeie i se ivește în cale, cu asemenea argumente: „Ce să-ți fac? Nu ți-am spus că nu mă pot stăpâni? când mă magnetizez, eu tachinez strașnic... Și nenea Iancu tachinează când are magnet, toți ai noștri tachinează... da' nu ca mine". Numai că invocarea tradiției familiale în privința sâcâirii femeilor ce i se par „disponibile" e contrazisă cel puțin în parte de o recentă scrisoare primită de la fratele mai mare, pe care „Catindatul" o citește (în toiul „magnetizării" de la balul mascat) „cu chef" — al lui și al nostru: „Am aflat că umbli prin cafenele și pe la baluri; dacă mai aflu astfel de chestii, nu-ți mai trimet nici un gologan, viu să-ți lungesc urechile; te iau înapoi la prăvălie, și te pui la ipitropie, măgarule"[1].

---

[1] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 1, 1959, p. 267

[2] *Ibidem*, p. 280-281

[3] *Ibidem*, p. 293

După cum se observă, nici unul din cei pomeniți până acum nu vrea să renunțe la a trăi din expediente — numai amoroase sau și de alt fel. Nae Girimea are o „frizărie model" și e „bărbier diplomat", dar își face o voluptate din pericolele pe care le implică inextricabilele sale „traduceri". Mița Baston și Didina Mazu, invocând preocuparea (incertă) de „viitor", acceptă situația de întreținute ale unor bărbați pe care îi disprețuiesc prea mult spre a nu-i „traduce". Crăcănel nu prea știm ce fel de „negustor" e, iar ratatul „tist" Iancu Pampon îi trișează la „conțina oarbă" pe ageamii. Catindatul speculează răbdarea fratelui său de la Ploiești, bogasierul „tachinând" cu un soi de misoginie cinică, amuzată, gratuită, pe semenele femeii care l-a „tradus" cu „un ofițer de itidenție". Iordache, calfa lui Nae Girimea, e numai vizibil implicat în conflict decât Nae Ipingescu din *O noapte furtunoasă*, părând la prima vedere tot atât de enigmatic ca acela, deși înțelegem că nu e; trebuie să fie tot atât de meșter în felurite „traduceri" cât și stăpânu-său, dacă la urmă îi sugerează acestuia cum să-i îmbrobodească definitiv pe Iancu Pampon și pe Crăcănel, iar pe amantele „legale" ale acestora să le determine a nu renunța la *statu quo*-ul de întreținute, până își vor găsi „viitorul". În fine, „ipistatul" mahalalei, nenominalizat, ar putea fi considerat singurul „tip" din piesă înfățișat doar prin „aspectele exclusiv exterioare". Însă, iarăși, abia dacă e privit superficial. El e brutal cu delincvenții reali sau numai închipuiți (ca Pampon și Crăcănel), le taie cu invariabilul „vor... vorrrbă!" orice încercare de a se dezvinovăți, îndemnându-și sergenții să-i ducă în ghionturi la secție. Pentru „lotăria" lui, unde obiectul mizei e „un potrabac cu muzică", sferetisește câte un franc, periodic, de la toți cunoscuții și împricinații, rezervându-și dreptul de a efectua el singur „tragerea" biletelor și de a câștiga invariabil. Însă și dacă asemenea metehne spun destul despre „caracterul" lui, alte purtări de-ale ipistatului — de o aparență mai difuză ori deductibile — dezvăluie totuși rostul său așa-zicând de reprezentant al puterii administrative, care este exact pe măsura mediului în care-și exercită prerogativele. Ipingescu știa să tragă în multe feluri un „ce profit" din amiciția politică cu prosperul cherestegiu Dumitrache și cu clanul acestuia. Pristanda, omul lui Tipătescu și al coanei Joițichii, avea un câmp și mai larg de exercitare a șiretlicurilor cu „unde nu curge, pică", în cadrul căruia afacerea cu steagurile era o bagatelă printre altele.

---

[1] *Ibidem*, p. 263

În raport cu aceștia, ipistatul din *D-ale carnavalului* e un „pârlit“ ca și majoritatea celor din mahalaua ce are sub „pază“, individualizat cât trebuie și tipizat tot astfel. Prieten cu un om de „vază“ al locurilor, ca Nae Girimea, ipistatul din *D-ale carnavalului* e și un om al expedientelor.

Aici e locul pentru închiderea discuției referitoare la condiția „individuală“ și cea „general-umană“ a celor ce populează în chip „comic“ — dar nu numai — spațiul piesei. De ce nu se mărită în atâtea privințe „intrepidele“ Mița Baston ori Didina Mazu? Și de ce nu le trece măcar prin minte ideea însurătorii unora ca Nae Girimea, Iordache, Pampon, Crăcănel, Catindatul? Poate numai din pricină că autorul e un mizantrop cinic, irepresibil împins să-și râdă cu nemotivată cruzime de oameni prin intermediul unor corespondenți fictivi ai lor, prezentați caricatural? Nimic mai puțin decât aceasta. Perspectiva comică, asemeni celei tragice ori stimabile, nu rezultă dintr-un simplist, univoc „rousseau“-ism, predicator al omului „bun de la natură“, după cum nu se explică nici prin singura condiționare a societății rău întocmite, „darviniene“. Dialectica generală a lumii (naturale, sociale) condiționează fără abatere și condiția umană, actualizându-i precumpănitor — uneori covârșitor — când potențialitățile „bune“, când pe cele „ne-bune“, alteori împingându-le să se manifeste în derutantă devălmășie, însă niciodată anihilându-le cu desăvârșire pe unele sau pe celelalte. Așa — și cu analogii fictivi ai oamenilor de aievea din *D-ale carnavalului*. Într-o mahala sordidă, populată de o mică burghezie în derivă ca aceea de la nu știu ce margine de București (dar și „ploieșteană“, paralelism semnificativ pentru tendințele de extensiune generalizată a „răului“ — ca acela cu moravurile de la „alegeri“ din Capitală, dar și din „capitala“ nu importă cărui „județ de munte“), oamenii pot fi vrednici ori bicisnici și ridicoli tocmai pentru că *nu exclusiv ei* își condiționează felul de manifestare e pornirilor „înnăscute“, „naturale“. *Încep* prin a fi condiționați de acestea și *sfârșesc* prin a fi modelați de împrejurările sociale date. Iar ridicolul lor rezultă din imposibilitatea subiectivă ori obiectivă — variabile, evident, și acestea — de a putea să domine cu înțelegere nesofisticată acest gigantic ansamblu al condiționărilor „Condiționări“ de *Theatrum Mundi*. La bal, Didina recitește grotesca „scrisorică“ a lui Nae Girimea, unde venea vorba de viață percepută ca spectacol: „Prea iubita mea angelă, s-a întâmplat un caz de o comèdie mare în chestia noastră prin respectivul tău Pampon și o individă!... Trebuie să ne vedem deseară ca să-ți spui cum curge în defavor toată intriga asupra romanțului nostru, să juri că devine ca la Teatru, pentru care nu cumva să lipsești deseară de la bal cum ne-a fost vorba. Trimete-l pe Pampon să joace conțina și vino negreșit... Al tău adorant până la moarte... Nae“[1]. Nae Girimea, prin urmare, e înclinat statornic să-și asigure din vreme eventuale *ieșiri* din „romanțurile“ care „curg în defavor“, convins că își poate găsi oricând un rol inedit în alte „romanțuri“ de acestea și refuzând *de plano* ideea „pirostriilor“. Experimentata lui calfă, Iordache, cu toate că nu ne oferă probe directe, înțelegem că îi calcă pe urme, punând „ambiț“ în toate cât și stăpânu-său, cu excepția râvnei de a parveni la „onoarea de familist“. Aici mai curând firea și mai puțin circumstanțele decid. Însă altfel e cu ceilalți. Dincolo de felul de a fi amoral propriu aproape fiecăruia, statutul lor civic îi împiedică să dea măcar simulacrul de legalitate legăturilor amoroase în care se află implicați. „Urâtul“ de Catindat (cum îi zic toți), trăind pe spinarea frăține-său, nu are — afară de „tachineriile“ în gol — mijloace mai palpabile cu care să ademenească vreo pezevenghe de mahala, dintre cele care umblau cu multă stăruință după un „viitor“ asigurat prin intermediul „pirostriilor“. Pe Iancu Pampon, „fatala“ Didină trebuie să-l fi „tapat“ strașnic, împingându-l în cine știe ce buclucuri, ce vreme ce îi explică Miței că ea e „amanta mea, cel mai sacru amor, pentru care mi-am sacrificat cariera de militar, fiin'că până să nu o cunosc am fost tist de vardiști la Ploiești...“[1] Pătimaș cum e, brutal, zuliar, Didina nu-l va fi voit de soț la vremea potrivită, iar în urmă, după ce Pampon ajunsese cartofor de mahala bucureșteană, e foarte probabilă nedorința reciprocă a însoțirii legiuite. Toți, prin urmare, acceptă cu un fel de voluptate stranie viața ca „expedient“. Prin al ei „greu de azi pe mâine“ (așa își intitula Caragiale o schiță din 1909), asemenea viață impune agitația continuă — cu rezultate ori fără —, imprevizibilul dificultăților de învins în mod cotidian (enorme în aparență, derizorii până la ridicol în esența lor cele mai adeseori); adică implicita și explicita posibilitate a satisfacerii gustului pentru „aventură“, de care este îmbibată întreagă această ambianță. E singurul mod al celor din ea de a se ști ori a se crede „cineva“, de a simți că *există*.

---

[1] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 1, 1959, p. 265

Proba cea mai concludentă pentru încheierea celor dinainte? Crăcănel, marele naiv (de un ridicol aproape înduioșător) al piesei, „negustorul“ incert și năuc. După ce a pierdut orice speranță că nu va mai fi „tradus“, nu mai are nici ocazia „să-și uite focul“ ca „volintir“ și — cum își face el bilanțul, plângând — până „și garda națională s-a desființat“. Înțelegând că pentru dânsul ce fusese înainte s-a sfârșit, exclamă cu întărâtată jale: „Mița? Mița?... (hotărât). Nu!... o mai iert acuma, dar dacă s-o mai întâmpla încă o dată... hotărât mă însor!“[2]. Aparent numai șarjată din rațiuni ale augmentării comicului, exclamația aceasta implică și sensuri mai „hermetice“. Leventul Mache Razachescu, ajuns la vremea „barbetelor și a cheliei“, are totuși un gând al său, care se poate transforma din eventualitate în realitate. Dacă nu-și poate păstra întreținutele pe lângă sine ca „om liber“, atunci îi mai rămâne soluția „pirostriilor“, care, orișicât, ar pune în calea tendinței de evadare a acestora stavila „legii“. Cum de-i vine în minte asemenea soluție, spre deosebire de ceilalți din piesă? Fiindcă, spre deosebire de aceia, deoarece a fost în „garda civică“, merge după „daraveri“ pe la Ploiești etc., înseamnă că e singurul cu o — fie și relativă — certitudine materială a zilei de mâine. Nu e silit, prin urmare, să se conformeze până la capăt „moralei“ interlope a celorlalți mahalagii sforari. Orbit, bruscat, șantajat de aceștia într-o măsură ce nu diferă mult de a Catindatului (care și el are din ce trăi, grație veniturilor din bogaseria unchiu-său), Crăcănel se conformează codului „expedientativ“ al mărginașilor „fanți“ bucureșteni numai târât de val. În certe condiții, ajuns la limita răbdării (arată subtextul piesei), el poate dobândi postura lui Jupân Dumitrache și solemnele-i „prințipuri“ în privința „onoarei de familist“. Însă, deocamdată, Crăcănel trebuie să suporte presiunea mediului, conformându-i-se. Slăbiciunea pentru „amor“, așa cum i se putea înfățișa în mahalaua bucureșteană de odinioră, izvorăște din „naturelul [lui] simțitor“, din datele-i temperamentale înnăscute. Însă felul însuși de comportament amoros, a cărui presiune n-a putut-o evita atâta vreme, aparținea *mediului* său, sortit a-i deprinde pe cei care îl populau cu un cod adecvat — de inconștientă veselie, cinism amuzat, clamoare ridicolă — față de o viață ce se scurge târâș-grăpiș. Simbolul cel mai pe măsură unei asemenea existențe înglodate în „expedient“? După atâtea savante pregătiri, Caragiale l-a plasat în scenele finale (a VII-a — a IX-a) ale piesei. Acolo îmbroboditorii și îmbrobodiții rămân în starea în care i-am surprins la început, deși știm prin câte comice zbateri trecuseră de-a lungul celor trei acte spre a ieși din ea, sau, cel puțin, a se lămuri cât de cât asupra celor ce li se îmtâmplă. Sub aparențele triviale ce i se potriveau, acest final de piesă se materializează în acel *supeu improvizat* (ca tot ce ține de legea „expedientului“), cu „butelci, pachete de mezeluri și franzele“ aduse „la subsuoară“ de către păcăliții convinși că datorează recunoștință păcălitorilor, „noaptea despre ziuă“. Cum de s-a putut zice, așadar, că în *D-ale carnavalului* scriitorul alege puțin „*norocit*“ tipurile, că „face să le reiasă aspectul mai mult decât să le aprofundeze caracterul?“ Plăcându-i și pricepându-se să întindă curse verbale pretutindeni, intitulându-și toate piesele din cadrul tetralogiei comice ca „farse“, unii comentatori n-au ocolit capcanele și nu s-au edificat nici măcar atunci când autorul a aruncat parcă în treacăt un *distinguo* ca acesta: „Uitați-vă la nenea Nae Ipingescu, gravul ipistat din *Noaptea furtunoasă*, cu cât tact și cu câtă discreție [suspectă discreție! — după cum am arătat] știe el să cultive amiciția cetățeanului Titircă și stima întregii familii a acestuia! [...] Ipingescu, acest tip de farsă groasă, se ridică, prin interpretarea sobră și rafinată a lui Brezeanu [celebrul actor ce i-a fost contemporan lui Caragiale — n.n.], la dignitatea adevăratei comedii“[1]. Vasăzică, una este ambianța de „farsă“ a unui „tip“ ca Nae Ipingescu, însă alta e *prezentarea* de către scriitor și *interpretarea* de către un actor excepțional! Numai acestea din urmă, coincidente, conjugate, pot să ridice un text dramaturgic

---

[1] *Ibidem*, p. 241

[2] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 1, 1959, p. 283

---

[1] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 1, 1959, p. 363

„la dignitatea adevăratei comedii". Sau: „Arta trebuie să fie înțeleasă — înțelesul este esența ei — și prin înțeles, să placă; iar plăcerea trebuie să stăpânească lumea ca pe o roabă ascultătoare. Binefăcătoare și divină robie, care ne scapă câtva de alta crudă și diabolică — robia durerii! Cum să nu meargă biata ființă omenească să i se supună și să i se închine orbește!"[1]

S-a zis că desfășurarea piesei se sprijină prea mult pe „imbroglio" și „quiproquo". Însă chiar de ar putea să pară așa, contraobiecția cea mai laconică și mai în stare a închide calea oricăror posibile noi reproșuri ar fi cea predilectă autorului în asemenea cazuri: „Îl prinde *sau* nu-l prinde — iată două expresiuni populare românești foarte ciudate, în cari încape tot înțelesul frumosului"[2]. Să apelăm la un exemplu chiar de pe la începutul piesei, din scena a III-a a primului act. Catindatul vine la „frizăria model", îl găsește numai pe Iordache, îi spune că vrea să-și scoată o măsea care „al dracului mă doare!", că „m-am hotărât", trebuie s-o încerc și p-asta..." Prin „s-o încerc și p-asta...", calfa lui Girimea înțelege că e vorba de extragerea măselii și-l tot îndeamnă pe Catindat cu câte un „Ia poftiți! poftiți!...", însoțindu-și invitația (e doar grăbit!) cu sumare argumente liniștitor-încurajatoare. Cantindatul însă tot amână momentul „picăturilor de rădăcină de cleşte", întinzându-se la vorbă, făcându-și autobiografia arătând cum a fost „tradus" la întâiul lui amor, cum, de atunci, tot catindează pentru orișice post de la percepție și cum unul de acolo l-a învățat să vină la frizerii-subchirurgi. Iordache, deprins cu neliniștea clienților înaintea brutalului „pac!" cu cleștele, îl lasă să sporovăie, nu ia seama la enigmaticul „m-a învățat". (Catindatul nu precizase *ce* îl consiliase acel „unul de la noi de la percepție"). Ba, doritor să se instruiască asupra unei instituții administrative despre care se vede că nu prea avea idee, se lasă antrenat în următorul schimb de replici, care îl face ridicol cât și pe mușteriul său: Iordache — Și acuma câtă leafă primiți în mână? *Catindat*ul — Nu ți-am spus că sunt catindat? Nimic, de doi ani de zile, nimic. (Șade). *Iordache* [începând să nu mai înțeleagă — n.n.] — Nimic? *Catindatul* — Nimic... *Iordache*. Dar... reținere nu vă face? *Catindatul* — Asta, ce-i dreptul, nu... *Iordache* — Tot e bine..."[3]

Edificându-se cum e cu „catindatura" la percepție în felul arătat, și amintindu-și că e grăbit, Iordache începe iar a-l zori pe client cu scoaterea măselii. Acesta, după ce se face că nu pricepe, i-o retează cu un „n-o mai scoț... mi-a trecut" și — spre nemaipomenita stupefacție a „dentistului" — îl lămurește abia acum ce l-a învățat „unul de la noi de la percepție", care și el se instruise din „cartea lui Matei", „nu vanghelistul [...], altul, [...] doftor de bătături în Italia". Ridicându-se dintr-o dată în sfera amețitoarelor... teorii științifice, schimbul de replici decurge astfel: „*Catindatul* — Ei? să zicem că mă doare! întâi rabd cât pot... pe urmă, pui doftorii; pe urmă, dacă văz că nu mai merge, mă duc hotărât la bărbier să mi-o scoată...bun! Cum intru... *Iordache* — Ei! prin urmare... *Catindatul* — Cum intru, zic serios: știi s-o scoți? scoate-mi-o! De par examplu, adineaori la d-ta... D-ta nici nu înțelegeai ce vreau eu... Și pe urmă, mă dau la vorbă, mai de una, mai de alta... Dar când intru, simt odată ca un cuțit (arată la falcă), cald, și pe urmă rece; pe urmă din vorbă-n vorbă, vii d-ta subfirugul, cu cleștele; atunci deodată simț iar un cuțit... rece, și pe urmă numaidecât cald... și pe urmă nu mai simț nimic... Vezi d-ta, pesemne, nu știu cum devine care va să zică de este al naturii lucru ceva, că măseaua, în interval de conversație, de frică trece... Ei... al dracului italianul! *Iordache* (care a ascultat cu multă atenție) — Fugi, d-le cu susperstițiile italienești... Îmi pare rău de d-ta, om tânăr... Bine, d-ta nu vezi cum e naturelul la toate, că trebuie să aibă o bază, măcar cât de mică, dar să fie bază. Ce nu are bază cum poate să fie naturel? ori să-mi spui d-ta că Matei ăla al d-tale — că eu nu-l cunosc — te-a învățat adică să mergi prin ploaie fără umbrelă și să zici, numai așa la un capriț, că e soare... și să nu te ude... Auzi d-ta mofturi italienești"[1].

---

[1] *Ibidem*, p. 341
[2] I.L. Caragiale, *Câteva păreri*, în *Opere*, vol. IV, 1965, p. 58, passim
[3] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. I, 1959, p. 234

Iată deci ce dispută între „pozitiviștii" și „antipozitiviștii" de mahala putea să declanșeze străvechea axiomă a lui *Ex nihilo nihil!* Lăsând la o parte migăloasele judecăți de valoare, întrebăm așadar și noi despre autorul piesei *D-ale carnavalului* — folosindu-ne chiar de vorbele lui: „Îl prinde sau nu-l prinde?"

Asupra marilor, clasicelor momente de „imbroglio" din *D-ale carnavalului*, a „*quiproquo*"-urilor paralele sau ivindu-se contrapunctat, a năstrușniciilor de limbaj prin care niciodată Caragiale n-a excelat în atare grad, s-ar putea glosa oricât. Și nu gratuit ori fastidios, ci spre a evidenția și pe această cale cu câte reușite și-a încununat autorul grija-i statornică față de spectator, care nu trebuie să iasă de la teatru plictisit, ci „nici doi ochi să nu fie uscați și siguri: toți să fie împăienjeniți de emoțiune, umezi de plâns ori de râs"[2]. Luând lucrurile mai pe departe, scriitorul face ca prima confuzie — aceea cu „spițerul" care măsluia biletele de abonament — să-i fie relatată lui Pampon de către Iordache ca un oarecare amănunt picant. Însă Pampon, supralicitându-și însușirile de fost „copoi", zice „ca lovit de o inspirație": „A! ce idee mi-a venit! Parfumurile, odicoloanele, pomădurile, liubemurile Didinii!... Spițerul!... Da!..." — și iese precipitat, convins că un asemenea farmazon nu se mulțumește cu o singură mișelie și că „spițerul" e cel care „l-a atacat la sacrul lui amor". În scena a II-a din actul I, în frizerie apare Mița — și nu la întâmplare, ci din convingerea că Nae Girimea, probabil cât se poate de statornic în a o „vizita" înainte „iubește pe alta", de vreme ce nu mai dase pe la ea de opt zile. De ce, luând seama la ordinea aparițiilor în scenă, acestea două dintâi nu sunt incidentale? Fiindcă Mița și Pampon sunt cei mai „obidiți“, mai indignați, mai furioși, că au fost „traduși“: ea pentru că i-a fost totdeauna „fidea“ bărbierului; fostul tist — din pricină că i-a fost asemenea „fidel“ Didinei, sacrificându-și cariera pentru „exmarșanda“ socotită cu nătângă duioșie drept „o ființă nevinovată“. De aici înainte, încurcăturile se țin lanț (cel puțin câte una de fiecare scenă, dacă nu mai multe). Iată, de pildă, scenele a XII-a și a XIII-a (finală) din actul II, unde „imbroglio“, „quiproquo“ și picanterii nebune de limbaj fac una. Catindatul, căruia Nae Girimea, luându-l din scurt, izbutise să-i scoată măseaua, însă nu pe cea bolnavă, ci „alta! Măsea nevinovată, domnule!...“, mersese și el la bal, „magnetizându-se strașnic cu jamaică“, iar după aceea, cherchelit, „tachinase“câte femei i se iviseră în cale, fără vreun rezultat. Când, în sfârșit, avea impresia că „iacă ne-am găsit vizaveaua...“ și târa o „mască“ după el cu imperiosul „trebuie să te fac un cadril“, aceasta, printr-un efort suprem, scapă, motivându-se cu „ți-am spus că mi-e frică să nu mă vază bărbatu-meu“; iar Catindatul, „magnetizat“ de tot, zice „atâta pagubă“, luându-l pe Iordache la cadril, „ca damă“. Și — culmea! — tocmai atunci se ivesc marii „ultragiați“, după care lucrurile se desfășoară așa: „*Crăcănel* (fioros) — Jos masca! *Catindatul* (tremurând) — Pentru ce? *Crăcănel* — Până aici ți-a fost, Bibicule! [stă cu Pampon „gata să-l apuce“ n.n.] *Catindatul* [crezând că a dat de el unchiu-său din Ploiești, cel cu „palma-grea“ — n.n.] — Iartă-mă, nene Iancule, nu mai fac! (pune mâna să-și scoață masca). Mița [care a pândit momentul, n-apucă el să-și scoață masca, și-i aruncă sticluța în ochi; aceea despre care credea că e cu „vitrion eglezesc“ — n.n.] — Na, mizerabile! (Fuge prin fund). *Catindatul* — A! Săriți! ajutor! (Vrea să fugă). (Pampon și Crăcănel îl înhață și încep să-i tragă; lume mascată și nemascată vine fuga din fund la dreapta; Didina, Nae și Iordache au și dispărut în fund la stânga“).

---

[1] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. I, 1959, p. 236 - 237
[2] I.L. Caragiale, *Teatrul național*, vol. 1, 1899, în *Opere*, IV, 1965, p. 397

Asupra celei de a patra componente a tetralogiei comice, piesa în patru acte *O scrisoare pierdută*, nu vom mai stărui cu minuția de până acum, din pricină că în legătură cu ea s-a scris o întreagă literatură exegetică. Se cuvin avute în vedere, de astă-dată, îndeosebi comentariile discutabile. De ce să fie considerată comedia *O scrisoare pierdută* bunăoară, „capodopera teatrului caragialian“ și „a celui românesc în genere“, — când limpede e că și celelalte trei piese din cadrul tetralogiei sunt „capodopere“ cu nimic mai prejos decât aceasta, dacă le descoperim *măsura intrinsecă* de apreciere? Monumentalitatea piesei, numărul actelor (sporit — și cu specificul lor funcțional, fiecare), numărul personajelor (de asemenea superior celui din piesele anterioare și cu dispunere a detaliilor de mentalitate, comportament, exprimare menite să le contureze mai apăsat „caracterul“) documentează neîndoielnic desăvârșirea până la „virtuozitate“ compozițională a piesei. Însă aceasta poate să tragă atât de hotărât în cumpănă? Nu cumva, ca și în cazul *Scrisorilor* eminesciene, care au părut unora prea

„lăcuite“ în comparație cu multe poeme anterioare („antume“ sau, după anumite opinii, îndeosebi „postume“), același e, întrucâtva, raportul dintre *O scrisoare pierdută* și celelalte componente ale tetralogiei comice? Fără a voi să-i diminuăm prin aceasta valoarea intrisecă, credem că o asemenea ipoteză comparativă se poate formula. Ni se pare, astfel zicând, că ceea ce era adeseori numai deductibil, abia sugerat, în piesele anterioare, aici, în *O scrisoare pierdută*, devine pe o seamă de planuri prea explicit. Simplu ori dublat, „triunghiul“ — conjugal, extraconjugal, nu importă — e prezentat în *O scrisoare pierdută* după schema fundamentală pe care o întâlnisem și în *O noapte furtunoasă* ori *D-ale carnavalului:* cu un plus de ambiguitate în piesa de care ne ocupăm acum, ce-i drept, în privința lui Zaharia Trahanache, unde constantele artei echivocului caragialian ating o culme niciodată depășită, — autorul declarând odată, în deriziune, că el singur nu-și dă seama dacă marele încornorat al piesei își cunoaște astă postură și se complace în ea, sau numai e de o naivitate aproape incredibilă pe asemenea plan. Artificiile teatrale menite a evidenția o asfel de „naivitate“ sunt în esența lor aceleași în *O noapte furtunoasă* („legătura de gât“ descoperită de Jupîn Dumitrache), în *D-ale Carnavalului*(biletul de abonament la frizerie ori scrisorica de amor a Miței care împing spre bănuieli de „traducere“ pe trei deodată), în fine — misiva sentimentală a lui Tipătescu trimisă „coanei Joițichii“ și pierdută de aceasta, în *O scrisoare pierdută*. Însă trebuie făcută precizarea că în *O scrisoare pierdută* Caragiale se întrece pe sine în mânuirea unor asemenea artificii (care-s, dealtminteri, un mare loc comun al teatrului comic de oricând și de oriunde). În piesele anterioare, ele aveau un rost monovalent, vizând doar credulitatea în chestiuni de inimă, pe când aici funcția „scrisorii pierdute“ e plurivalentă: semnifică nu doar „naivitatea“ lui Zaharia Trahanache în astfel de privință, — problematică și aceea, după cum am văzut, — dar și moravuri social-politice cu vaste implicații, precum și trăsături odioase de caracter iarăși cu multiple înțelesuri (mai ales prin punerea în paralelă a încurcăturilor pe care le pot isca două scrisori pierdute, nu una, — fapt care face ca și titlul piesei să fie impropriu, iar asta din fericire!).

În *Domina bona*, poate cel mai uluitor eseu ce s-a ivit vreodată în critica românească, mișunând de paradoxe. G. Călinescu împingea distingerea virtualului, a latentului, a implicitului din personajele *Scrisorii pierdute* până la un secret-amuzat (poate) joc investigativ, dar care nu era și gratuit, ci anticipa din bună vreme cele mai truculent-instruitoare „scriituri“ ale „noii critici“ de pretutindeni — probabil chiar depășindu-le înainte de a fi apărut. Iată numai un fragment dintr-o scriere care ar trebui citată în întregime, pentru marile desfătări intelectuale produse de ipotezele și deducțiile ei de un insolit apt să pună în starea de fierbere gândirea cititorului: „Fără îndoială că frazeologia lui Cațavencu este ridiculă. Din punct de vedere al instrucției, el nu știe lucruri elementare și chestiunea cu faliții care ne lipsesc e lamentabilă. Dar ce delir de «idei»! Pentru întâia dată un Român întrevede politica țării filosofic și științific. Că expoziția ideilor este extravagantă nu importă, fundamental este că eroul trăiește mari senzații ideologice. El a intuit sensul câtorva noțiuni (progres, rațiune, economie, cultură, cugetare liberă), rămânând deocamdată în faza lirică. Beția lui nu-i de cuvinte, ci de idei. Lipsit de erudiție, Cațavencu gândește cu mijloace proprii. Când își va da seama de erorile materiale și se va informa la o bună școală, atunci el se va numi Maiorescu. Dar și exaltația ideologică va dispărea. Cațavencu va deveni profesor. Un Cațavencu ilustru este Hașdeu, care pornește în toate direcțiile delirând fără erori vizibile de stil, numai puțin haotic, beat de a lua cunoștință de toate tainele universului. Hasdeu era romantic. Cațavencu e și el un romantic"[1]. Oare cât s-ar mai indigna cei care găsesc de nepermis „dilatarea noțiunilor" în critica, în istoria literară, dacă ar medita cu tot dinadinsul la asemenea aprecieri? Dar cu ce imensă satisfacție ar citi Caragiale, de s-ar mai putea, *Domina bona,* văzând în compunătorul ei pe spectatorul ori cititorul ideal care, *veselindu-se* (așa cum însuși visa) de creaturile sale comice, se pronunță despre ele cu grație (numai aparent extravagantă) și cu rost!

Revenind la planul „intuitiv", vom admite — după atâția mari exegeți — că personajele *Scrisorii pierdute* reprezintă într-adevăr, prin datele lor imediat bătătoare la ochi, oameni prin excelență „sociali", legați de un anume timp și loc. Dar fără a uita vreo clipă că acest concret individualizator e aspectul — de atâtea ori menit să deruteze — al încorporării unor trăsături mai general-umane. Iată numai două personaje ale piesei: Zoe Trahanache și Cetățeanul turmentat. În portretul pe care i-l făcea marelui actor *Ion Brezeanu* (1898), Caragiale, pornind de la entuziasmul pe care i-l pricinuise interpretarea de către acesta a rolului Cetățeanului turmentat, ajunge la considerații unde nu știi lămurit dacă e vorba numai de felul de joc scenic al genialului interpret, sau dacă autorul se referă retrospectiv și la propria-i creație. Să disociem așadar pasajele: „Din acel respingător alcoolic [Cetățeanul turmentat — n.n.] Brezeanu face o nesămuit de interesantă întrupare. Are acest Cetățean turmentat atâta dulceață în ochi și pe buze, atâta măsură în mișcări, atâta onestitate și mansuetudine în suflet, încât încetează a mai fi un tip real înjosit; el se ridică sus și ia proporțiile largi și demne ale unui tip abstract: simbolul unui popor întreg... Uite-l! În schimbul unei închipuite îndreptățiri de sufraj, el este aci îmbrățișat, aci îmbrâncit, când curtenit, când batjocorit — rând pe rând aplaudat, hăituit, ridicat pe brațe, tăvălit prin noroi, pupat, bătut, îmbătat și mistificat; arareori, parcă și-ar înțelege lucid ciudata soartă, dar e pe loc iar buimăcit de câte i se-ntâmplă; mâhnit, dar tot glumeț; beat, dar cu minte; vițios, dar cinstit, se supără o clipă de ceea ce, pricepând turbure, simte limpede că se face cu dânsul; apoi, recăzând de bunăvoie în amăgire ca într-o ultimă scăpare posibilă, urmărește cu tenacitate suprema lui mângâiere —

---

[1] G. Călinescu, *Domina bona*, în *Jurnalul literar*, nr. 2, 1947, p. 12-13

sâmburele mistificării! rădăcina soartei lui! — caută mereu și fără preget să afle de la măcar cine, până nu se-nchide urna: «el!... pentru cine votează?... el!» Și în sfârșit — lumea noastră nu-i atât de rea pe cât se spune! — i se dă mângâierea: află, în sfârșit, de la doamna Trahanache pentru cine votează și, triumfător, aleargă să-și exercite — suveranul! — dreptul de a stăpâni prin liber sufraj. Pentru aceea, când se serbează victoria electorală, omul ridică din toată inima-i recunoscătoare toastul lui «în sănătatea coanei Joițichii, că e damă bună!». Dragostea sinceră cu care Brezeanu își motivează toastul este o culme teatrală. Cu două vorbe spuse cald, din adâncul sufletului, el pune un fel de pecete morală pe o poemă, poate, condamnabilă pe o operă intelectuală de o moralitate cu drept cuvânt atât de contestată. După toastul lui Brezeanu, un om de inimă nu poate ieși din teatru fără să se împace, ba oarecum să simpatizeze, cu distinsa damă de lume și cu bețivul josorât de cârciumă, două creaturi greșite, rătăcite, vinovate. Dumnezeu știe din ce pricini, dar bune — zică ce le place ipocriții! — cu siguranță, bune“[1].

S-a opiniat, adeseori, că scriitorul își comentează inadecvat piesa și că, în ruptul capului, Cetățeanul turmentat nu poate fi considerat „simbolul unui popor întreg“, iar Zoe Trahanache nu e o „creatură[...] bună“. Dreptatea substanțială, fină, rămâne totuși a lui Caragiale. Ba i s-ar putea confirma temeiul cu argumente scoase din piesă, la care autorul nu a găsit cu cale să zăbovească. De ce? Întâi, că bună parte din considerațiile caragialiene vizează jocul scenic al actorului Brezeanu, nu deslușiri negru pe alb din textul *Scrisorii pierdute*. În al doilea rând, întregul text caragialian citat e antifrazic, ironic, mai fățiș ori mai disimulat, cum i-a fost scriitorului totdeauna în obișnuință, așa că interpretarea lui pur *literală* poate duce la concluzii grosolane sau fățarnice. În al treilea rând, referirile finale din eseul *Ion Brezeanu*, de asemeni citate mai sus, sunt neechivoce, dar nuanțate fără greș de strașnicul dialectician spontan în materie de idei care era Caragiale. Încât întreg textul acesta trebuie glosat cu metodă și migală, distingând între judecățile de constatare (cu toate implicațiile lor obiective) și judecățile de valoare, în care subiectivitatea celui ce le formulează (fie chiar autorul însuși al unei opere, ba, uneori, tocmai atunci) trebuie confruntată cu obiectivitatea faptului de creație ce s-a desprins de zămislitor și e condiționat de factori ai receptării imprevizibili, incontrolabili de către făuritorul unei opere.

Să examinăm, cu luare aminte, întâi afirmația netă a lui Caragiale, potrivit căreia Zoe Trahanache și Cetățeanul turmentat sunt „două creaturi greșite, rătăcite, vinovate, Dumnezeu știe din ce pricini, dar bune“. Evident, autorul dă să se înțeleagă că aceste „creaturi“ i s-au impus prin logica cea mai adâncă a firii lor ca „bune“ de la natură, adică în punctul de plecare al existenței lor, nu în cel de sosire, unde „Dumnezeu“ e un fel de a numi condițiile date, îndeosebi „sociale“, care au reușit să le facă a deveni „greșite, rătăcite, [de impulsurile fondului lor prim — n.n.], vinovate". Absolvă Caragiale pe Zoe Trahanache și pe „Cetățean" de „vinovăția" lor derivată, ori vrea să ne facă atenți asupra faptului că aceasta nu a înăbușit cu totul pornirile lor funciare de „bunătate"? Exact aceasta tinde să ne arate autorul: fondul „general-uman", cu pulsiunile lui „bune" și „rele", complementare, poate da preeminență unora sau altora, după felurimea constrângerilor obiective la care e supus fără putință de împotrivire integrală (atavice, de castă, de precumpănire la un moment dat a anumitor moravuri și a altor circumstanțe foarte palpabile etc.). Întocmai acesta este cazul Zoei Trahanache. Ea (ca, în alte condiții, Veta) e generoasă în primele ei porniri, amabilă cu toată lumea inclusiv cu Cetățeanul turmentat, căreia îi arată o recunoștință neechivocă pentru că a scăpat-o de năpasta „scrisorii pierdute". Numai că (nu ni se spune și nici nu e neapărată nevoie într-o piesă de teatru) „din cine știe ce pricini" a trebuit să se căsătorească cu un om care-i putea fi tată, nu soț. De aici, „nefirescul" poziției sale în viața conjugală și încercarea de a-l recupera fie și fărâmițat, schimonosit (adulterul). Așa e de înțeles adoptarea deprinderilor etice, sociale, politice ale „onorabililor" între care trăiește exact în măsura trebuincioasă salvgardării simulacrului ei de *statu quo* natural în chestiunile de inimă și de... trup. În rest — iluzia că își poate micșora „rătăcirea", „vina" fundamentală, prin atitudinea de „damă bună" cu toată lumea, inclusiv cu cel pe care, într-o situație nesuprasaturată de atâtea ambiguități triviale, ar trebui să-l urască și să-l sfărâme: Cațavencu. Că astfel și-a gândit Caragiale personajul (spre deosebire de Anca, din *Năpasta,* care luptă contra unor circumstanțe abjecte cu propriile lor arme), mascându-i „vina tragică" sub aparențe comice, dar nu absolvind-o de ea, se poate constata din târzia schiță *O conferință* (1909). Acolo, istorisind cu umorul lui de zile mari cum trebuise să vorbească despre *„Ce este arta?* la S.P.M.D.R. (adică „Societatea Protectoare a Muzelor Daco-Romane"), scriitorul explică la un moment dat: „Amica mea, madam Parigoridi, este viceprezidentă la S.P.M.D.R.; dar, la drept vorbind, este chiar prezidentă, fiindcă titulara, venerabila madam Trahanache, trăiește mai mult la Paris, și afară de asta este, cum zice prezidenta, «ramoisită»[1]. Prin urmare, arătoasa, volubila, plina de temperament Zoe era în viziunea scriitorului, după treizeci și mai bine de ani de la peripețiile din *O scrisoare pierdută* — ca pentru Balzac ficțiunile sale romanești, resimțite ca existând aievea —, o ființă aidoma lui Dandanache, dacă nu și mai rău. Statutul ei „social", pe care și-l apărase atâta de ieftinele romanticării ale lui Tipătescu (bun „politician" pentru acele timpuri, dar cam zevzec „amant"), rămăsese intact; însă condiția „naturală", pe care izbutise s-o trucheze o vreme în felul știut, sfârșise prin a reintra în drepturile ei de neabătut. În această ipostază

---

[1] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. IV, 1965, p. 363-364

---

[1] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 2, 1960, p. 247

„ramolisită“ urma să apară Zoe în piesa *Titircă, Sotirescu et C-nie,* care ar fi trebuit să constituie „cupola“ tetralogiei comice, dar nu a putut fi urnită dincolo de stadiul unei „machete“ teatralistice provizorii.

Și atunci, spre a încheia cu ceea ce ne-a dezvăluit tetralogia comică, ce să credem despre Cetățeanul turmentat propulsorul esențial al acțiunii din *O scrisoare pierdută* și — credem împreună cu autorul — cea mai simpatică figură a dramaturgiei caragialiene? Este el „simbolul unui popor întreg“, cum și l-a reprezentat Iancu Brezeanu, iar autorul nu l-a contrazis în chip formal? Nu e în aceasta o supralicitare, nepermisă? Textul *Scrisorii pierdute,* bine descifrat, arată că nu. În condițiile „votului cenzitar“ (dar și în ale celui „universal“, conceput demagogic), Cetățeanul turmentat, de ar continua să fie „împărțitor ... la poștie“, cum trăise „până să nu intru în politică“, ori de ar deveni cine știe cum „negustor și apropitar“, cu drept de vot la colegiul II (cum se stabileau toate acestea pe vremea lui Caragiale), e în raport cu „puterea“ constituită, simbolul poporului întreg. Aceasta, în sensul că nu participă la drepturile promulgate *pro forma* de statul „curat constituțional“, ci numai la datoriile cu minuțiozitate puse la vedere de acesta (ori numai subînțelese), între care și aceea de a vota. Ce însemna să votezi, pentru alegătorii mărunți, prin participare directă , ca să nu mai vorbim de cei ce-și exercitau voința „suverană“ prin *cens,* Caragiale a arătat nu doar în *O scrisoare pierdută,* dar și într-o schiță din 1898, intitulată semnificativ *Istoria se repetă*. De aici — și ponderea enormă în piesă a Cetățeanului turmentat, care, în pofida ebrietății neîntrerupte, nu e atât de naiv în privința „democrației“ de odinioară și mai cu seamă a *oamenilor* puși să vegheze respectarea ei. Oricât ar părea de ciudat, Caragiale (cu un simț al umorului și al autoironiei egalate în literatura română doar de Creangă) s-a răfuit, mult înainte de scrierea unor narațiuni ca *Ion*... ori *Cănuță, om sucit,* cu propria-i conștiință politică juvenilă de participant la „revoluția“ din Ploiești. Absconsul „halo“ de simpatie cu care învăluie personajul (fără a-l feri de ridicol) de aici provine într-o măsură. Excepție făcând de Dandanache, care vine cu „lovitura de teatru“, respectiv — cu deznodământul peripețiilor din *O scrisoare pierdută*, funcția scenică a Cetățeanului turmentat e de a „înteți“ și „domoli“ conflictul, alternativ, după o ritmică de mare rafinament, până la amintita lovitură de teatru (și chiar continuând a se interfera cu aceasta), prin pierderea (de fapt, inițial, „furarea“ de către Cațavencu) și apoi regăsirea scrisorii compromițătoare. Cetățeanul turmentat învederează în cel mai înalt grad subtilitățile autorului în a proiecta lumini și umbre lămuritoare, pline de tâlc, asupra unui personaj la prima vedere numai pitoresc și asupra întregii piese.

Protagonistul așa-zicând explicit al *Scrisorii pierdute* e Zaharia Trahanache. Însă protagonistul neostensibil, în funcție de care sunt siliți să-și definească atitudinile și mentalitatea principalele personaje ale piesei, e Cetățeanul turmentat. Zaharia Trahanache reprezintă „puterea în acțiune“. Cetățeanul turmentat reprezintă nu „reacțiunea“ , ci terapeutica social-politică precaută a claselor și păturilor sociale, care neparticipând nemijlocit la *putere*, dându-li-se iluzia caricată că o exercită prin „sufraj“, își râd de ea cu cinism „obedient“ (singurul scuzabil, în așteptarea unor vremuri mai puțin ticăloșite). În fond, Cetățeanul turmentat e singurul factor „subversiv“ eficient din piesă. Farfuridi și Brânzovenescu, cu depeșa lor despre „trădare“ pe care vor s-o trimită la „centru“ rămân până la urmă niște caraghioși. Cațavencu termină cu șantajul lui în chip lamentabil. Tipătescu și Zoe (inclusiv „brațul“ lor de constrângere brutală, Pristanda), prigonindu-l întâi pe Cațavencu, apoi fiind gata să cadă la înțelegere cu el, sfârșesc prin a apare tot atât de ridicoli. Trahanache, „afabilul“, „parlamentarul“, se face tot atât de ridicol-odios, invitând pe participanții la întrunirea electorală să „dea afară pe onorabilul“ de Cetățean turmentat. Prin urmare, acest din cale afară de interesant personaj strică, deconspiră metodic bunătate de „ceremonial“-simulacru din preziua alegerilor și din toiul lor. Probabil că în acest sens — și numai în acesta — Caragiale (împreună cu Iancu Brezeanu) au văzut în Cetățeanul turmentat „simbolul unui popor întreg“; adică al alegătorilor „de manevră“ și conștienți de poziția lor, care perturbau mascarada „sufrajului“ prin pasivism ori prin atitudini à la Păcală, cum sunt atâtea din cele ale Cetățeanului turmentat. Poziția lui e întru totul elocventă, în această privință. Deși face parte din grupul „independent“ al lui Cațavencu, fiind „nembru“ în societatea înființată de acesta, „Aurora enciclopedică română“, nu-l iartă pentru că i-a sferetisit scrisoarea pe care voia s-o predea „andrisantului“... cunoscut. După cum nu-i iartă în sine-și pe „stâlpii societății“ contemporane lui și, evident, ai „puterii“, care, cu excepția relativă a Zoei, îl umilesc și îl bruftuluiesc cu orice prilej, deși cel puțin unul din ei, Trahanache, „mă cunoaște [...] de la 11 fevruarie“. Adică de la răsturnarea lui Al.I. Cuza, la care va fi participat din simțăminte naiv-„democratice“, desmeticindu-se treptat după aceea.

De fapt, prin intermediul acestui parcă numai funambulesc personaj (dar cu funcție „oraculară“ ca a unor binecunoscute personaje ale lui Shakespeare), Caragiale a oferit înainte de marile narațiuni vizând analiza psihologiilor deviate pagini magistrale despre tulburările survenite conjugat, din pricina beției de cuvinte și a beției propriu-zise. Însă, așa cum în spațiul literar tragic orbia ori altă meteahnă fizică potențează uneori ascuțimea de minte, tot astfel și aici, într-un spațiu fictiv prin excelență comic, alcoolul îi potențează „Cetățeanului“ nu doar o anume candoare și un bun-simț funciar, ci îl înzestrează și cu nu știu ce „inspirație“ năstrușnică, cu o stranie luciditate fulgurantă. În scenele XIII-XIV din actul al II-lea, de pildă, modul cum „Cetățeanul“ secondează laconic disputa dintre Trahanache și Cațavencu e cel puțin suspect. Astfel, Cațavencu, luându-și vânt, conchide agresiv: „Dați-mi voie să vă spun că toate zbuciumările d-voastră sunt numai și numai chestii personale, și când vin niște asemenea persoane... ca d-voastră...“, Cetățeanul turmentat intervine în altercație subtil onomatopeic:

„Nananà!“ (Adică: se îngroașă gluma...) Semnificativ e și faptul că — după ce a fost tras pe sfoară în chipul știut de către Cațavencu —, nu de altul se leagă, nu lui Farfuridi îi strică bunătate de discurs, ci tot fostului său amic politic, în memorabila scenă a întrunirii electorale, după ce lătrătorul „candidat independent“ își inaugurase perorația atât de promițător. Nu este pagină literară (și „scenică“, evident) mai strălucită în beletristica românească, care să fi condensat astfel grotescul de situație, precum și manifestările verbale, fiziologice, pantomimice ale psihologiei ebrietății. Se știe că tocmai în momentul când Cațavencu își încheia o tiradă referitoare la țelurile „societății enciclopedice-cooperative cu numele de «Aurora Economică Română»“ (inițiată de el, finanțată de ceilalți „dizidenți“ și extorcată tot de pezevenghiul „fundatore“), apare **„Cetățeanul“**, șovăind în mers, sughițând și proclamând cu seninătatea aceea unică a bețivilor bonomi: „Și eu! [...] și eu sunt!“ De unde — riposta nervoasă a lui **Cațavencu,** întorcându-se către masa la care trona Zaharia Trahanache: „Domnule președinte, rog să nu fiu întrerupt...“ (În asemenea replică e și ceva din „complexul furului“ care dă ochi pe neașteptate cu „victima“ sa). Auzind așa, **Trahanache** îi aduce aminte cu indicibilă dulceață malițioasă: „Parcă ziceai, stimabile, că întreruperile...“. Iar **Cațavencu**: „Da (cu dignitate) dar... „**Trahanache,** luând act în chip formal, dar și cu o abia ascunsă satisfacție ranchiunoasă față de ceea ce i se întâmpla „moftologului“ și „plastografului“, zice într-o doară: „În sfârșit.. (clopoțind). Nu întrerupeți, mă rog...“ De aici înainte, de vreme ce după credință noastră scena se ridică la simplicitatea marelui, absolutului umor, o reproducem *tale quale:* **„Cațavencu** (căutând șirul) — Ziceam dar: „... ca România, să fie bine și tot românul să prospere“... **Cetățeanul** (se scoală șovăind și ridică mâna) — Și eu sunt! (sughite rău: râsete, rumoare). **Trahanache** — A! (sculându-se peste masă) — Ce? ce ești d-ta, stimabile?... **Cetățeanul** (sughițând) — Mă cunoaște d. Nae... (arată pe Cațavencu). Cioclopedică... (râsete, rumoare). **Cațavencu** (nervos) — Ce? **Cetățeanul** — Română!... (râsete; sughite.) Aurora!... (sughite; râsete, rumoare din ce în ce mai mare.) **Trahanache** (nervos și el, cătră adunare, clopoțind) — Faceți tăcere, stimabile!... (către Cetățeanul turmentat) — Cum? **Cetățeanul** (șovăind) — Cioclopedică! (sughite). Comportativă! (sughite). Iconomie! (sughite). Soțietate care va să zică... (râsete și rumoare mare). **Ionescu** — E turmentat!... **Popescu** — E tun! (grupul se mișcă; unii se scoală). **Cetățeanul** (sughițând și strigând) — Sunt nembru! **Trahanache** (agitând clopoțelul cu putere, către Ionescu și Popescu) — Stimabile! stimabile, (cu afabilitate), rog, dați afară pe onorabilul! **Ionescu, Popescu și Grupul** — Afară! E turmentat! Afară! (Ionescu și Popescu îl îmbrâncesc spre ușă)[1].

Târziu, în fulminantul *1907, din primăvară până în toamnă,* Caragiale reactualizând toată ambianța „stimabililor“ și „onorabililor“ din „cluburi somptuoase“, din „cabinete particulare“ din „berării populare“, din „cârciumi de mahala“, de „pe căile publice“, care se strâng „și pun lumea la cale — gândind la... persoane, vorbind de... persoane; aplaudând sau condamnând... persoane“ etc., făcându-și socoteala că „aci“, în România contemporană lui, „lumea e a persoanelor, nu persoanele sunt ale lumii“, trebuie să-și fi adus aminte și de următorul schimb de replici din *O scrisoare pierdută:* **„Zoe** — Domnule, domnule, ești un om onest, ești un om admirabil, fără pereche. Cum te cheamă, mă rog? spune-mi... recunoștința mea... **Cetățeanul** — Ce trebuie să mai spui cum mă cheamă? [...] Iacă un cetățean și eu...“

---

[1] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. I, 1959, p. 187-188

V. „NĂPASTA“. METAMORFOZELE EPICII CARAGIALIENE

Prin viziune, problematică, modificări într-o anume măsură ale tehnicii teatralistice, drama *Năpasta* aparține unui moment literar distinct de acela al tetralogiei comice. Trecuseră anii marilor iluzii referitoare la dignitatea statutului de scriitor justițiar prin intermediul mijloacelor specifice comicului de proporții, ani ai inspirației torențiale dintre 1878 și 1885. (Ipostaza de scriitor care elaborează „greu“, antedatată de unii comentatori, vizează în realitate abia epoca de după compunerea celebrei tetralogii.) Ba, spre deosebire de Eminescu, care, exceptând câteva porniri spre descumpăt din 1876, niciodată nu se îndoise de geniul său, Caragiale străbate după 1885 un răstimp de veritabilă inhibiție creatoare, în care sila față de felul cum îi fuseseră primite piesele de publicul din „high-life“ se răsfrângea și ca îndoială în legătură cu propriile creații. Spumele indignării, descurajării, repulsiei de atunci au luat abia mult mai târziu forma confesiunilor publice, mai indirecte sau fățișe până la autoflagelare.

Cu un prilej, supărat pe drept cuvânt că nu i se respectă „proprietatea literară“, în scrisoarea deschisă adresată directorului general al teatrelor și intitulată *O chestiune juridico-literară* (1898), Caragiale merge până la a-i cere neted „să opriți a mi se mai juca vreo bucată a mea de către oricine, fie chiar de către societățile dramatice oficiale din București, Iași și Craiova“. Iar după aceea, atingând pragul de sus al indignării, mimează (prin antifraza sarcastică bine țintită) o astfel de fioroasă condamnare a pieselor sale: „În afară de interesele mele materiale, cred că acele bucăți literare sunt niște încercări cu desăvârșire nenorocite, și nu mai voi, la vârsta mea, să mi se exhibeze pretențiunile regretabile, și pentru mine și pentru public, ale ușurătății unei vârste puțin coapte [...]; Sunt hotărât a nu mai permite nimănui, cu nici un preț, să reprezinte acele glume puerile, de cari nu m-aș putea vreodată căi îndestul“[1]. În aparență, atitudinea e, cum vedem, *à la Cănuță!* Numai că în alt context, acela al [*Introducerii la „Notițe critice“*] prin care își inaugura în 1899 colaborarea la *Universul*, Caragiale dădea la iveală cauzele cu totul explicite ale iritărilor exprimate în alte dăți mai derutant: „Mi-aduc bine aminte de când s-a jucat pentru prima oară *Noaptea furtunoasă* la teatrul din București. Ce indignare din partea patrioților! Un ziar patriotic a doua zi mă denunța tuturor bunilor români ca pe un trădător care denunț străinilor micile noastre mizerii. La a doua reprezentație, am fost fluierat, huiduit și amenințat de o droaie de patrioți din garda civică cu bătaie în Piața Teatrului. Niște tineri ofițeri m-au scăpat [...] Piesa a fost scoasă din repertoriul teatrului“[1]. Maiorescu, Eminescu, Hasdeu (în *distinguo*-urile privind valoarea intrinsecă a descoperirilor științifice, indiferent de apartenența națională), erau pentru *patriotism* consecvent, numai că „în marginile adevărului“. Caragiale, gândind tot astfel, în numele progresului național veritabil, opus celui demagogic, fictiv, a resimțit permanent „năpasta“ incomprehensiunii foarte patrioticelor gânduri cu care vestejea „micile noastre mizerii“. Odată, în recenzia *Criticile lui Gherea* din 1897, a teoretizat chiar — cu o finețe și altitudine a cugetării ca ale lui Eminescu — cauze mai de ultimă analiză ale acestei maledicții, fără a le absolutiza: „Am comparat totdeauna fenomenele ce se numesc spirite omenești cu corpurile cerești. Între unul și altul sunt prăpăstii haotice; unul altuia, din colosalele mase proprii de lumină, nu-și trimet decât o fâșie subțire de palide raze. Între un om și altul este adesea ca de la o stea la alta. Arde colo un soare uriaș și dincolo altul. Printre învârtitoarea pulbere de lumi, un colos de flăcări d-abia zărește pe celălalt, ca o scânteie ce clipește, pierdută în negură fără fund... Ba câți încă nu se mai zăresc de loc și unul de altul nici măcar nu bănuiesc. Adesea tot așa se pricep oamenii între ei și pot înțelege unul altuia sufletul“[2]. Splendidă parabolă cosmologică, dar cu cât de amar tâlc!

---

[1] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. IV, 1965, p. 358-359

Oscilând, așadar, între silă și descurajare, care se vede că umpluseră paharul după jignirile suferite când cu premiera piesei *D-ale carnavalului,* Caragiale n-a mai publicat în 1885 decât ingenioasa schiță *Temă și variațiuni*, iar altceva mai de seamă n-a mai dat de iveală până în 1889. La 1889, deodată cu zguduitorul necrolog-portret *În Nirvana*, determinat de moartea lui Eminescu, scriitorul publica în *Convorbiri literare* nuvela „psihologică“ *O făclie de Paște*, citea în „Junimea“ bucureșteană tot „psihologica“ dramă *Năpasta* (reprezentată în anul următor și tipărită în *Convorbiri literare)*. În 1892 — după ce întâi o dase la iveală în *Universul literar* — reproducea o altă nuvelă „psihologică“, *Păcat...*, în volumul, purtând titlul *Păcat..., O făclie de Paște, Om cu noroc (3 novele)*. Între timp, Caragiale publica în *Convorbiri literare* (1890) narațiunea de un comic, „verist“ și totodată de tensiuni psihice împinse până la fanatasmagoric *Grand*

---

[1] *Ibidem*, p. 373

[2] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. IV, p. 294

Hotel „Victoria Română“ , precum și o alta, comic-burlescă, *25 de minute...*, cu care — iritările fiind (am arătat) la fel de îndârjite și de o parte, și de alta — colaborarea celui mai ilustru scriitor în viață din marea generație junimistă de mijloc înceta să mai onoreze revista. În legătură cu aceste scrieri s-a vorbit de o anume „schimbare la față“, care nu e o denumire tocmai proprie. Un număr de înnoiri importante ale problematicii și artei scriitorului nu poate fi totuși ignorat. Precumpănește în scrierile citate analiza psihologică efectuată „cu metodă“, explicit (nu preponderent comportistic, implicit, ca înainte). Tragicul, subiacent pe alocuri în marile comedii din cadrul tetralogiei, devine și el explicit, dens. Fără preocupare ostentativă de specific, de culoare locală, necum de „pitoresc“, ambianța frecventă e, acum, cea rustică. Astfel, factorul de continuitate cu modul scriitoricesc anterior al lui Caragiale, deși împins în penumbră, există, diversificat până spre un nou rafinament într-un număr de privințe, dar și sărăcit pe alocuri, redus la stereotipii sau univocități aproape banal-jurnalistice în ordinea expresivității. Precumpănește însă elementul înnoitor în privința viziunii și a substanței acesteia, compact tragice, precum și în ceea ce privește prevalența analizei psihologice, scrutarea unor conștiințe răvășite până la autonimicire sau până la nimicirea celor din jur. În acest sens, *Năpasta*, deși (alături de mai târziul „monolog“ *1 aprilie* din 1896) e singura creație prin excelență teatrală, nu poate fi comentată decât în contextul precumpănitor epic sau epico-“dramatic“ în care s-a ivit, deoarece e în prea multe privințe parte integrantă a lui.

Intervertind minimal ordinea cronologică, *Năpasta* și *1 aprilie* e bine să constituie chiar prologul comentariilor ce se impun acum. De ce? Fiindcă există numeroase cauze și intenționalități de luat în seamă, modificatoare de profil semantico-artistic al acestui nou șir de scrieri, în frunte cu *Năpasta*. Întâi, e limpede că scriitorul s-a iluzionat că poate dezminți în chip lămurit pentru toate priceperile și gusturile oneste învinuirea de „antipatriotism“ adusă mereu teatrului său comic; credea să poată preciza astfel mai bine sensul ironiilor, satirei, sarcasmului său, care, explicit, nu vizaseră niciodată societatea românească în ansamblu, iar implicit se refereau mai curând la metehne general-umane, actualizate și potențate de un anume tip de orânduire socială. Nici înainte oamenii simpli nu erau prezentați cu atributele comicului, ci cu acelea ale bunului simț popular. Însă de pe la 1889 înainte, separația de perspectivă devine tranșantă și programatică. Protagoniștii *Năpastei* nu aparțin ambianței orășenești de pretenții fără reazim și cu prost mascate apucături de junglă umană, ci mediului rural, în care merite și defecte (acestea, uneori, capitale) au motivația neprefăcătoriei. Patimile ce se înfruntă au în punctul lor de declanșare girul profunzimii, al autenticității. De unde și soluția artistică adecvată a situării lor într-un spațiu teatralistic dramatic, chiar tragic. Vinovații, spre deosebire de cei din comedii, sunt sancționați, iar pedeapsa se cuvine amănunțit și explicit motivată, nu doar zeflemistă (fie și oricât de sângeros, iarăși ca în comedii); de unde și minuția analizei psihologice, care aici

„se potrivește“ (cum zicea autorul) și a cărei absență fusese pe nedrept reproșată comediilor. Tot astfel, sub semnul „năpastei“ iscătoare de tragic — și cu mai explicite mijloace de analiză psihologică decât înainte (fiindcă-i „prinde“, altă expresie preferată de-a scriitorului) — sunt urmăriți eroii din *O făclie de Paște* ori din *Păcatul*.., situați de asemenea în ambianța rurală. De pe acum însă și până la sfârșitul carierei sale scriitoricești, Caragiale, cu simțul infailibil al mai vechilor și atât de strălucit verificatelor lui virtuți artistice, păstrează tehnicile și viziunea comică — fie în stare pură, fie în context tragic, ajungând la foarte complexe efecte. Să nu anticipăm însă asupra acestora, rezervându-le pentru locul potrivit, al urmăririi, „metamorfozelor“ epicii caragialiene, tema secundă a acestui capitol. E deajuns să ne mai referim în aceste considerații preliminare doar la o singură chestiune: aceea a raporturilor dintre „realismul“ (cu puncte de pornire „clasice“) a scriitorului și adeseori invocatul „naturalism“ — când vine vorba de faza a doua a creației sale, îndeosebi de *Năpasta* și de nuvelele „psihologice“[1].

Realitatea e că, în varianta lui „zolistă“ ori în alta, „naturalismul“ a fost luat în serios de timpuriu și de multă lume, în afară de scriitorul însuși. Încă de la primele reprezentații ale *Scrisorii pierdute* la Iași, se vorbea de *școala [...] reală și naturalistă*“ a actorului (Constantin Bălănescu, interpretul lui Dandanache), iar într-o cronică dramatică se opina încă la sfârșitul lui 1884 după cum urmează: „Ceea ce ne place în talentul d-lui Caragiale este spiritul realist, tema naturalistă pe care își bazează fantazia sa“[2]. Prin urmare, și în teatrul comic caragialian ar fi de descoperit „naturalism“, nu doar în epică. Caragiale, tot ajungându-i la ureche ce se zicea pe seama naturalismului său, a pândit ocazia potrivită spre a se delimita de noua „etichetare“ (după câte altele?!). Iar aceasta i s-a ivit în 1898, când Zola a fost surprins de către presa franceză și a recunoscut faptul de a fi „furat“ mult din niște memorii ale lui George Bibescu despre războiul franco-prusac de la 1870 în romanul său *La Débâcle*. Limitându-se la o dare de seamă laconică despre detaliile plagiatului, scriitorul nostru își îndreaptă verva mai cu seamă în direcția unei definiri amuzate a „naturalismului“ de tip zolist: „O campanie întreagă s-a ridicat în contra lui Zola după publicarea romanului său *La Débâcle*. Se știe metoda — noi am zice mania, dacă n-ar fi interesantă — marelui scriitor francez de a îngrămădi pe o țesătură simplă, pe o intrigă foarte banală, o colosală garnitură așa-numită «documentară», pe care o învârtește, o răsucește, o răstoarnă pe toate fețele, o multiplică așa că, dintr-o povestire ce ar putea, cu tot aparatul cuviincios, să încapă în patruzeci de file, el reușește să scoată un volum de 400 de pagini. Garnitura documentară consistă în cea mai mare parte din vocabularele tehnice. Așa, de exemplu, aproape jumătate dintr-un roman consistă din cuvintele tehnice ale mecanicilor de la drumul-de-fier. Zola a făcut cu multă răbdare vocabularul lor:

---

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941, p. 436
[2] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. I, 1959 p. 613-614

taie cuvintele, face o grămadă mare din ele, și apoi ia câte un pumn din grămadă și presară peste paginele sale, cum se presară zahăr și scorțișoară peste plăcintă ca să-i dea dulceață picantă. Ce rezultă de aici? că cititorul naiv, profan în mecanică, fără să-nțeleagă mare lucru, cască ochii mari în fața adâncimii marelui naturalist, care știe să documenteze așa de admirabil, să dea așa de exact culorea locală; dar, dacă se-ntâmplă să cază cartea în mâna vreunui mecanic de drum-de-fier, apoi acela are să se amuzeze foarte mult cu balivernele documentare ale naturalismului; trei din patru părți sunt potrivite ca nuca-n perete“[1]. Peste numai un număr al *Epocii literare,* unde, publicând articolul din care am citat, scriitorul formula în final ipoteza că Zola, în noul său roman, „de 700 pagini“, *Rome,* va mai fi plagiat pe cineva în numele principiului „documentării“, a trebuit, poate însuși stupefiat de „profeția“ lui, să publice articolul *Un nou plagiat Zola*. Aici, dând „câteva specimene din noul plagiat al documentalistului Zola“, precum și un spiritual extras pamfletistic îndreptat contra „naturaliștilor“ de un cunoscut critic francez al epocii, Caragiale încheie cu aceste șiruri de subtext amar și mai larg semnificative: „Cu toată critica, însă, succesul lui Zola nu poate suferi nimic, și succesul legitimează tot“ [2].

Prin urmare: ce fel de „zolist“, de „naturalist [...] prin excelență“, „radical“, e Caragiale? Că în *Năpasta* urmărește consecințele unei „erori judiciare“, că în *O făclie de Paște*, ori în — îi zicea el — „schița“ *În vreme de război* se referă la „cazuri“ de alienație mintală? Că în *Păcat...* e interesat și de „problema eredității“? Într-un fel sau într-altul, de erori judiciare și în genere de criminalistică se ocupaseră marii scriitori clasici ruși, de la Turgheniev, pe care Caragiale, citindu-l, îl declarase „mare meșter, mare de tot“, până la Gogol, cel cu faimoasele „suflete moarte“, Tolstoi (bătrânul), Dostoievski — pe care în Occident îi făcuse cunoscuți Melchior de Voguë, într-o carte de mare răsunet, *Le roman russe*. De „problema“ eredității (fie și reprezentându-și-o pe cât de limpede posibil — pe atunci — prin „mitemele“ Destinului) fuseseră obsedați tragicii elini, iar la noi, cu vreun deceniu și ceva înainte, „romanticul“ *per excellentiam* Eminescu, în proiectele de drame istorice despre „neamul Mușatin“. Erau vechii tragici greci „naturaliști“? Poate fi considerat Eminescu-dramaturgul astfel? În fine, „excepțiile“ cu largă valoare semnificantă sunt de echivalat cu „cazurile“ reprezentând flagrante abateri de la „regulă“? Procedeele de evidențiere a „fricii“ lui Rică Venturiano (după spectaculoasa urmărire a acestuia pe bină) nu diferă decât prin superficii „tehnice“ (acolo *dramaturgice*, în *O făclie de Paște — epice)* de acelea ale nuvelelor „psihologice“ de după 1889. Caragiale, în a doua jumătate a vieții și a creației sale, e un statornic apărător al creatorilor care fac gloria perenă a unui popor. În afară de orice „școală“ convenientă, el zicea nu individualist-ostentativ, ci adânc pătruns de „măsura lucrurilor“, că talentul veritabil, geniul nu trebuie proteguite artificial, ci lăsate să se manifeste în voie, nu șicanate, de vreme ce prin însăși alcătuirea lor sunt atât de intim solidare cu destinul adânc al speciei umane. Când zicea adeseori, în această de a doua parte a vieții, că „Sunt vechi domnilor!“, Caragiale nu-și aducea singur laude, ci oferea un profund semnificativ „memento“. Interesul său nativ pentru „moralism“ (nu bicisnică *moralizare)*, adică pentru pătrunderea suprem — „sintetizatoare“ a fundamentalelor „tipuri“ biologice-umane, se revendica de la „vechimea“ (*id est:* „permanența“) observațiilor nesofistificate de „mode“ ale unor bătrâni scrutători precum eruditii Seneca ori Marc Aureliu; ale inegalabililor „moraliști“ francezi din secolele XVII-XVIII; ale lui Esop, Nastratin Hogea ori Păcală; ale lui Anton Pann și Cilibi Moise, cărora le-a consacrat câte o semnificativă evocare pioasă; ale mai recent-autohtonelor „fiziologii“ și ale celor infuz-folclorice din veac. Era „antipatriot“ Caragiale? Nu avea el destul „specific național“? Se pătrunsese cât Eminescu și Creangă că românul a fost dintotdeauna interesat de „psihologia“ proprie, a semenilor săi din aceeași gintă și din altele. Dovadă, imensa zestre străbună de zicale și proverbe menite — prin milenii — a condensa cu maximă expresivitate „adevăruri“ perene despre condiția umană, având inextricabila polisemie a miturilor imemoriale. Românii sunt un popor prea firesc observator de mentalități și apucături omenești, spre a face de ele mai mult caz decât trebuie. Vrem să zicem că I.L. Caragiale din asemenea de nesmuls „rădăcini“ a ieșit în lumea de aievea și în cea a culturii.

---

[1] *Plagiatul Zola-Bibescu*, în I.L. Caragiale, *Opere*, IV, 1965, p. 225
[2] *Op. cit.*, p. 235

*

Drama *Năpasta* vădește aceeași siguranță a construcției ca și comediile, încadrând un fragment de viață intens semnificativ în geometria unui conflict a cărui coerență a fost suficient de migălos gândită spre a nu dăuna supleții lui. E decupat aici, de fapt, „epilogul“ unei întâmplări nefaste și cu multiple consecințe, petrecută cu aproape zece ani în urmă într-un sat de munte. Cele survenite atunci fuseseră izvorul a două „nedreptăți“ flagrante, sau, mai bine-zis (cuvântul „nedreptate“ fiind prea palid în cazul de față), a unei duble *drame* evidente și a altora două subsecvente. Întâi, prin uciderea lui Dumitru Cirezarul, Ancăi, soția acestuia, i s-a răpit nu simpla fericire domestică, dar însuși sensul vieții. Crima aceasta a echivalat cu o catastrofală prăbușire a valorilor și rosturile existenței în mintea Ancăi, a cărei vocație esențială fusese de a rămâne femeia unui singur bărbat: acela care „o alesese“ și pe care „și-l alesese“ o dată pentru totdeauna. Așa, Caragiale, departe de a trata un „caz“ de inspirație „naturalistă“ (cum s-a opinat), verifică printr-o întâmplare din vremurile mai noi tragismul fundamental derivat dintr-o străveche „situație arhetipală“: aceea a „alesului“ unic, a lui „*Deodatus*“, pierderea căruia echivalează — de nu cu moartea fizică iminentă a „perechii“ celui dispărut (care, astfel, și-a văzut anulată însăși funcția privilegiată de „pereche“), atunci cu moartea sufletului. (Ca „trimiteri“ strict necesare:

schema arhetipală a mitului despre Orfeu și Euridice, aceea referitoare la Tristan și Isolda, sau — în spațiul literar autohton — Florin și fata de împărat din versiunea eminesciană a basmului *Fata-n grădina de aur*, unde zmeul proferă la adresa „perechii“ de „aleși“ un blestem mai înfricoșător — prin implicațiile pe care le-am evidențiat — decât s-a crezut îndeobște: „Un chin s-aveți: de-a nu muri deodată!“). Așa poate fi înțeles mai bine destinul tragic al Ancăi și neobositele ei impulsuri punitive: printr-o situație tragică general-umană, arhetipală, în care s-a trezit implicată năprasnic.

A doua mare dramă, poate de mai ostensibil efect artistic decât cea a Ancăi (totuși nu de profunzimea și subtilitatea aceleia), derivă din eroarea și crima judiciară ce l-au „năpăstuit“ pe pădurarul Ion, bătut până a înnebunit ca să recunoască un asasinat pe care nu-l comisese, iar după aceea trimis la ocnă. Pe acest plan numai, în piesă, se poate vorbi de implicații limpezi în ordinea criticii sociale, de o atitudine dezavuatoare față de justiția vremii; dar nu numai a acelui timp, de vreme ce „eroarea judiciară“ e un *memento* al tuturor timpurilor, vizând dificultățile descoperirii adevărului și paradoxul tragic al transformării „legii“ în contrariul ei când e aplicată neprecaut, iresponsabil, cinic. Paradoxul amintit este întrevăzut remarcabil de către Caragiale, de vreme ce, prezentându-l pe nebunul Ion evadând de la ocnă printr-o „iluminare“ de tip așa-zicând mistic, dar mai curând mitic, face din aceasta *cauza imediată* a încheierii investigațiilor Ancăi și a dării la iveală a adevăratului ucigaș. „Eroarea judiciară“, când nu este ea însăși fățarnică, scelerată, vrea să sugereze scriitorul, se înfăptuiește pe o cale pur „logică“ („luleaua, tutunul și amnarul mortului“ găsite la Ion, deși nu el fusese ucigașul); poate ea atunci, afară de rari excepții (ca aceea cu „cazul Dreyfus“), să fie spulberată altminteri decât prin mijloace „para-logice“? Ori să fie descoperită „logic“ mai înainte de posteritate? Un asemenea personaj, veritabil simbol al victimei inocente (cum în tetralogia comică așa-numitul Cetățean turmentat era un simbol al dezorientării politice), e de puternic efect nemijlocit asupra publicului, iar străluciții interpreți succesivi care l-au întruchipat au dovedit-o. Nebunia provenită din nedreptate face totdeauna deosebită impresie în teatru (să ne amintim numai de Ofelia ori de regele Lear), iar Caragiale a subliniat cu mijloace potrivite candoarea marelui victimizat (poate supralicitând în câteva rânduri, voindu-l erou patetic prin excelență, deși stricta, sobru gândita lui *funcție* dramatică era încă din scena I, când avem primele știri indirecte despre el, aceea de a ințeti și a domoli ritmic conflictul, până la verificarea tuturor supozițiilor). Iată, de pildă, scena în care Ion își povestește evadarea (halucinația se amestecă aici neîntrerupt cu percepția realului, într-o întretăiere insolită de perspective și o expunere corespunzătoare, poticnită): „**Anca** — *Și cum ai fugit de acolo?* **Ion** (ca iluminat) — *Vezi că s-a pogorât Maica Domnului la mine și zice: pe cum că, Ioane, când ăi ajunge la fântână sub deal, o să-ți iasă înainte cine să te aducă la mine, și să vii negreșit... să vii, că eu te scap de toți dușmanii tăi, și o să-ți fie bine, că eu, Maica*

Domnului, o să pui stavilă între tine și rele: relele să nu mai poată trece la tine, și nici tu să nu mai poți trece la ele... (simplu). *Așa*..." [1].

Un astfel de fragment de caracterizare a eroului prin propriile sale relatări e mai temeinic decât se poate crede. Fost pădurar la Corbeni, deci om singuratic prin îndeletnicirea lui, Ion nu putuse avea înainte de „năpasta" ce se abătuse asupra-i decât reprezentări spirituale sărace. Între ele, prevalând pe vremea lui cele religioase, acestea au fost actualizate mai cu putere după torturile anchetatorilor și trimiterea la ocnă, aruncându-l într-un fel de misticism aparte și — dovadă că resursele primare de ideație nu-i lipseau — inculcându-i viziuni premonitorii bazate pe antecedente foarte reale. (În prima scenă, autorul avusese grijă să arate, prin cele citite în ziar de învățătorul Gheorghe despre nebunul evadat din temniță, că „era bun și foarte simpatic tuturor — în afară de accesurile acute în care-l apuca mania persecuției".) Încât, în schimbul de vorbe cu Anca, viziunile lui Ion cu „Maica Domnului" care îl „chemase" la el și celelalte detalii sunând a prevestire nu pot să însemne, din perspectiva ulterioară a lucrărilor, decât că lui Ion i se apropia sfârșitul, pe care, cu „logica" specifică marilor nevrozați, singur și-l pregătea ca într-o somnambulie. Altceva însă e mai interesant, în dublu sens. Caragiale, scriitorul acuzat adesea de insensibilitate față de natură, știm că-i răspunsese lui Mihail Dragomirescu, ironic, că din asemenea însușire crede că are „destul" și că a întrece măsura acestui „destul" în artă e nechibzuit. Și iată cum, în continuarea istorisirii nebunului, stimulată de Anca, dăm peste un cu totul remarcabil, „tablou de natură", schițat în linii pe cât de repezi, pe atât de pregnante și cu precisă semnificație; atribuindu-i evocarea acestui tablou lui Ion, autorul voia să sugereze că pădurarul răzlețit de lumea semenilor și, ca atare, cu ideație puțină și comportament civic naiv (din necunoașterea consecințelor luase tutunul și amnarul mortului), are un fond aperceptiv naturistic prodigios: „**Anca** — Ei?... **Ion** [adăugând detaliile cerute la istorisirea evadării — n.n.] — Pe urmă, vere, m-am dus la fântâna de sub deal și am pus donițele jos... Ei! era frumos și cald... și era pădurea singură... doar într-o tufă fluiera de departe o mierlă... Numa', dinspre partea dealului, iacătă că-mi iese înainte o veveriță, — vezi, o trimisese Maica Domnului! — sta în fața mea în două labe și se uita la mine drept cu ochii ei mititei și galbeni. Eu am dat s-o prinz, când colo ea... țușt! a sărit p-o cracă subțire de alun: acu se încovoia craca și s-apleca cu ea până la pământ, acu se ridica, acu se ridica, acu se apleca. Eu după ea, ea iar înaintea mea, în două labe, se uita la mine... Îi sclipea ochii, vere, de parcă era două schintei și mă chema iac-așa... (Face gestul.) Am umblat o zi întreagă: la urmă a pierit și am rămas rătăcit... Da' acuma o să mă duc înapoi acasă. **Anca** — Unde acasă? **Ion** — La ocnă"[2].

---

[1] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. I, 1959, p. 358-359

[2] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 1, 1959, p. 359

Vorbeam însă și de două „drame“ subsecvente din *Năpasta*, care se desfășoară mai într-un fel de clar-obscur decât aceea a Ancăi. Piesă în două acte, cu numai patru eroi și o sumară figurație, *Năpasta* nu poate reține desigur atenția în chip deosebit prin Gheorghe, învățătorul, cu un rol — ca totdeauna la Caragiale — *funcțional* în acțiune, de neînlocuit, de vreme ce reprezintă până aproape de ultimul moment o „rezervă strategică“ a Ancăi, în planurile ei de răzbunare. Dar, în chiar virtutea rostului pe care i l-a stabilit autorul, Gheorghe are totuși un rol secundar în acțiune, șters, în unele momente aproape ridicol. Evident mai tânăr decât protagoniștii, el e încă un naiv în ordinea marilor încercări la care te poate supune viața, apărând din această pricină cam nătâng: dovadă că adevăratele mobiluri ale prieteniei pe care vrea să i-o arate lui Dragomir sunt repede dibuite de acesta; și dovadă că e o simplă păpușă în mâinele ființei fatidice pe care o îndrăgise. În asemenea împrejurări urmărindu-l, înțelegem că Gheorghe viețuiește și el sub regimul unei anumite „năpaste“, care face parte integrantă (oricât de particularizată de scriitor) din psihologicul „fatum“ generalizat al piesei. Comportarea lui Gheorghe, considerat de către Anca „ușurel“ la fire (chiar dacă, obiectiv, nu pare să fie tocmai așa), o putem justifica mental, sprijinindu-ne pe subtext și context, ca fiind întemeiată pe o „obsesie“ erotică nu mai puțin covârșitoare decât cea care a dus la uciderea lui Dumitru Cirezarul. E, în acest mod, relevată o altă constantă revelatorie a artei lui Caragiale, pe care Gherea a întrezărit-o cel dintâi: aceea a urmăririi unui „tip“, în modificările lui virtuale.

Așa fiind, Gheorghe e un virtual asasin al celui ce a nimicit fericirea prin nimic substituibilă a Ancăi: Dragomir. „Năpasta“ ce s-a abătut asupra acesteia e întru totul verificabilă „logico-antropologic“ prin destinul celorlalți eroi principali ai piesei. Femeia „frumoasă“, dar „neroadă“, „trivială“, fără nici un fel de *nescio quid*, nu poate constitui o „ispită“ împotriva căreia oamenii cu oarecare luciditate nu găsesc cum să lupte. Dar, înțelegem din piesă, Anca nu era dintre acestea, ci un *summum* de virtuți fizice și sufletești fascinatoare. În felul adânc de a fi al Ancăi zăcea și „năpasta“ proprie, și a bărbaților care se întâmplase să aibă ochii potriviți pentru a o vedea cum *este* ea dincolo de circumstanțele care uniformizează oamenii, îi înseriază. Încât, după aceea a lui Gheorghe, „drama“ așa-zicând subsecventă din *Năpasta*, dar atât de atroce prin sine, e a lui Dragomir. În scena penultimă (a VIII-a din actul II), a predeznodământului, ni se dezvăluie „năpasta“ acestui soț de-al doilea al Ancăi, fulgerat de un „hybris“ nu mai evitabil decât cel din tragediile antichității (deși motivat aparent nemitologic, în spiritul „psihologiei moderne“): „**Anca** — [...] Stăi drept... adună-ți puterile câte le mai ai și răspunde la ce te-oi întreba... Pentru ce l-ai omorât? **Dragomir** (înecat de ciudă până la lacrimi) — Nu! nu l-am omorât eu!... [pe Ion, care se sinucisese — n.n.] N-ai fost tu aicea? N-ai văzut tu? **Anca** [precum o „Erinie“ — n.n.] — Nu pe Ion... pe Ion lasă-l... De altcineva îți vorbesc eu acuma... **Dragomir** (pălind, încet) — De cine?... **Anca** — Știi de cine, nu te mai preface...

Tu vrei să pleci, tu caută să pleci.(el face trist din cap că da; ea, aspru.) Ei!... Nu faci un pas de-aici până nu-i zici pe nume... (privindu-l cu toată puterea.) Zi-i odată pe nume! **Dragomir** (încet de tot) — Du... mi... tru! **Anca** (răsuflând din adânc) — Ai văzut? Așa! Du-mi-tru! (șade jos; el stă în picioare.)

Ca în fața unui „tribunal mitic“, vinovatul ascultă întrebările și răspunde fără vreo împotrivire: „**Anca** — Pentru ce l-ai ucis?... **Dragomir** — Pentru tine... **Anca** — Pentru mine... **Dragomir** — Ca să te iau eu... **Anca** — Cum l-ai ucis? spune. (Își pune coatele pe masă și bărbia în palme și ascultă nemișcată; el stă drept, se-ncheie cu îngrijire la mintean și povestește simplu.) **Dragomir** — Mă tot goneai... Odată, când ai ieșit de la biserică la Vinerea Mare, seara, ți-aduci aminte — m-am dat pe lângă tine și ți-am zis încet: «Anco, de ce n-ai vrut să mă iei pe mine? Eu tot te iubesc... Lasă-l pe Dumitru și vino!...» Ți-aduci aminte? **Anca** — Da, mi-aduc. **Dragomir** — Tu mi-ai răspuns: «Am bărbat, lasă-mă-n pace!...» **Anca** — Și tu? **Dragomir** — Eu am plecat acasă, n-am dormit toată noaptea și dimineața... m-am hotărât. **Anca** — Cum ai făcut? **Dragomir** — Știam când se-ntoarce de la deal pân pădure... și l-am așteptat... Venea șuierând... Ne-am întâlnit, ne-am dat în vorbă... i-am arătat o plută înaltă; el a ridicat ochii în sus... Am tras cuțitul, și până s-aplece iar ochii... (se oprește, stingându-i-se glasul.) **Anca** (își acopere fața — un moment — apoi și-o descopere și-l privește așteptând) — Ei?... înainte. **Dragomir** — Ce să-ți mai spui? **Anca** — El ce-a făcut? **Dragomir** — A țipat s-a căzut în genunchi... a dat să scoață cuțitul... da' m-am repezit și l-am lovit peste mână și la beregată... când m-am aplecat la el, m-a mușcat de mână. **Anca** — De la el era mușcătura! (Îi face semn să urmeze.) **Dragomir** — Pe urmă, l-am întors cu fața în jos, am mers la fântână de m-am spălat și m-am dus acasă să mă culc, că nu mai puteam, cădeam d-a-n picioarele de ostenit... Ion l-a găsit acolo... Pe urmă... știi... **Anca** (sculându-se) — Știu... La un an ai venit și mi-ai zis: «Anco, nu-ți mai trăiește bărbatul, mă iei?» Vorba ta și glasul cum mi-ai spus-o, mi-au dat un junghi pân inimă; nici nu te luam altfel, că mi-erai urât; d-aia te-am luat ca să te aduc în sfârșit aici. De la început te-am bănuit. Tot ce-ai făcut pe urmă, întâi grija de sufletul răposatului, apoi spaimele și turba ta când îți pomeneam de el, vorbele tale fără șir tot de omorâtori și de termenele până când încape pedeapsa, și visurile tale cu capete de morți, care te mușca, și câte altele, puneau mai mult temei bănuielii mele. Mai întâi, mă hotărâsem să te curăț — ba era să bag și alt suflet în păcat! — pe urmă am stat să mă gândesc mai bine. Adineaori credeam că o să te sugrume nebunul; era să las să te socotești cu el, dar aveam și eu cu tine o răfuială mai mare: nu te puteam lăsa să treci dincolo așa nejudecat aicea. (pauză) Te-am judecat, te-ai mărturisit, trebuie să-ți dau acuma pedeapsa ce ți se cade c-ai răpus pe omul ce mi-era drag ca lumina ochilor, tu, care mi-ai fost urât totdeauna... (suie și-l lasă-n urmă.)“[1]

---

[1] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 1, 1959, p. 376-379

„Vina“ tragică, astfel, s-a propagat concentric și ineluctabil. Dragomir, ucigându-l pe Dumitru, n-a ajuns la o căsnicie fericită cu Anca, din pricină că premeditării lui de a-i câștiga dragostea pe căi odioase i s-a contrapus premeditarea abscons-justițiară a acesteia. Anca l-a luat de soț nu pentru a-i dărui iubire, ci, bănuindu-l de crimă și intuind traiectoria de la care nu există abateri notabile ale psihologiei asasinului, a făcut aparent incredibilul gest spre a-i menține trează și a-i exacerba, reaua conștiință“. La reproșul lui Gheorghe cum că „prea ești aspru cu muierea“, Dragomir îi ripostează așa: „Ia lasă-mă-n pace și tu... Știi tu cum trăiesc eu?... Știi tu ce am făcut pentru femeia asta?... că mai bine îmi frângeam gâtul până să n-o fi întâlnit!... Dacă nu era femeia asta îndărătnică, eu eram astăzi altfel de om!“[1]. Regretul după ce ar fi putut deveni dacă n-ar fi cunoscut-o pe Anca revine și în rarele, asprele, stereotipele convorbiri cu aceasta: „tu nu-mi ești nevastă, îmi ești vrăjmaș... pentru că tu m-ai nenorocit pe mine... [...] Dacă nu te cunoșteam pe tine, eu era să fiu altfel de om.,. (bea și oftează.) Hehè! ce om era să fiu eu... Dar s-a dus... acu e degeaba...“[2]. Scelerat nu din fire (potrivit anumitor detalii, înțelegem că în multe dovedise vrednicie), ci din pricina „hybris“-ului erotic ce-l imobilizase în cei mai buni ani ai săi ca o fantastică meduză, Dragomir își rezumă la un moment dat condiția infernală prin intermediul unei „filosofii“ ca aceasta: „Ei, ș-apoi ce? Așa e viața omului! Pe toți dracul îi încalecă... toți o să moară, toți! Și eu o să mor... și tu o să mori [adică **Anca** — n.n.], și Gheorge și toți... Pe rând, pe rând, ca la moară. (Se uită lung unul la altul.) Tu, femeie, tu ești ispita... Anco! Anco!“[3]

Pe de altă parte, Anca, deși crezând în intuiția ei de când îl acceptase de bărbat pe Dragomir, ezită vreme de opt ani să convertească în faptă gândurile de vindictă, în lipsa probei hotărâtoare. Anca e determinată să iasă din expectativă abia când îi aude pe Gheorghe și Dragomir vorbind de faptul că — potrivit legilor penale de odinioară — după trecerea a zece ani un criminal era absolvit de vină, dacă și-o recunoștea în fața organelor judiciare. „Bună lege, zău!“ — exclamă ea, năpădită abia atunci de toate impulsurile punitive ale vechiului „obicei al pământului“, mai puțin liberal în astfel de cazuri. Iar auzind că Dragomir vrea să-și ia lumea în cap până la expirarea scadenței „legale“, Anca înțelege că soarta îi impune să fie ea „judecătorul“ și că nu-i mai rămâne altă cale decât să se răzbune *cu orice preț*. Opiniile critice au fost în acest punct împărțite, însă, precum vedem, motivarea de către dramaturg a demersurilor finale ale Ancăi este impecabilă. Eroina e împinsă de împrejurări să-și asume și ea o gravă „vină“, dându-l pe Dragomir pe mâna justiției pentru o crimă imaginată de ea, nu pentru cea reală. Piesa se încheie în felul acesta, dar sugerează că Anca — în perspectivă

---

[1] *Ibidem*, p. 330
[2] *Ibidem*, p. 348-349
[3] *Ibidem*, p. 352

— nu se va liniști prin pedepsirea în modul arătat a vinovatului. Tocmai pentru că era fire ostilă funciar ticăloșiilor, „năpasta" pricinuită lui Dragomir se va răsfrânge și asupră-i, până la desăvârșirea pustiirii lăuntrice care începuse când îi fusese ucis bărbatul. Cu deosebirea, poate, în raport cu Dragomir, că Anca (ne putem imagina) va înfrunta dezastrul prin senină acceptare; unui om de atâta vreme mort sufletește, viața nu mai are ce să-i ia.

Astfel înțeleasă, piesa nu mai poate suscita nepotrivitele obiecții de pe vremuri, ci e de recunoscut drept cea mai izbutită artistic „dramă" din literatura română. Dată fiind gravitatea problematicii și complexitatea implicațiilor (urmărită cu atâta scrupulozitate de autor), truculențele de construcție cad adesea în afara atenției comentatorilor, deși ele nu-s mai puțin spectaculoase decât — să zicem — cele din *D-ale carnavalului*. Acolo, de pildă, încurcăturile în avalanșă derivau din bivalența „triunghiului libertin", avându-l drept termen de incidență pe Nae Girimea. Aici, dăm de un dublu „triunghi dramaturgic" avându-i drept constituenți, inițial, pe Dumitru Cirezarul, Dragomir și Anca, iar după aceea pe Dragomir, Gheorghe și Anca. Însă al doilea, „triunghi" neavând strașnica încatenare a celuilalt, dată fiind mai aleatoria funcție în desfășurarea piesei (dovadă: substituirea rosturilor pe care Anca i le pregătise lui Gheorghe prin acelea devenite posibile și eficiente odată cu ivirea lui Ion), o teribilă „realitate" și-o păstrează până la sfârșit fatidicul „triunghi" inițial. Ca defunctul rege din *Hamlet*, ca — la noi — „umbra" măreață și omniprezentă a lui Ștefan cel Mare în piesa eminesciană *Mira* sau în *Viforul* lui Delavrancea, în *Năpasta* e de observat „prezența" covârșitoare a ucisului de demult, Dumitru Cirezarul, mereu resimțită ca atare, psihologicește, de către Anca și Dragomir, iar prin aceasta dobândind atributele unui veritabil personaj. Dragomir îi explică într-un rând lui Gheorghe că: „Ea [**Anca** — n.n.] m-a luat ca să aibă cine să-i ție soroacele de sufletul răposatului. Din ziua întâia a cununiei și până astăzi, o dată n-am văzut-o zâmbind; de atunci și până astăzi cu trupul e aicea pe lumea asta și cu gândul e la Dumitru pe lumea aialaltă [...] Atunci de ce s-a mai măritat? [...] Da; de ce... dacă nu se poate despărți de umbra răposatului? Ba zi că e o femeie nebună, care mi-a stricat mintea și mie. Eu sunt sănătos, crezi, de când am luat-o?... Uf! m-am săturat! De opt ani de zile, Dumitru și iar Dumitru; pe el îl auz când vorbește ea, când mă uit la ea, îl văz pe el... Eu trăiesc în casă, mănânc la masă, dorm la un loc cu stafia lui... Așa! asta n-o să mai meargă mult!" Fără îndoială că prin toate acestea se dezvăluie nu numai „reaua conștiință" pe care Anca se pricepea să i-o intensifice lui Dragomir, dar și obsesia intrinsecă a asasinatului pe care el îl comisese, convertibilă în veritabile năluciri. În directă continuare a celor dinainte, autorul introduce o elocventă indicație de regie, precum și replici ale lui Dragomir care trădează o psihologie de schizofern: „(Anca intră din fund încetinel, se oprește în ușă și ascultă: Gheorghe o vede și face o mișcare; Dragomir, atras de mișcarea lui Gheorghe, se întoarce și o vede.) Uite-o!

Uite-l! El e... Dumitru! (către ea.) Ieși! ieși! fugi, să nu te văz! (Anca stă locului cu ochii pironiți asupra lui.) Te duci? or mă duc eu... Să nu te văz!"[1]

Ar mai rămâne, aici, de pus în lumină doar câteva lucruri. *Năpasta*, prin care — subiacent — Caragiale socotea să anihileze și acuzația de „antipatriotism", și pe cele privind „neaprofundarea caracterelor" etc., a fost rău apreciată de presă. I se descoperea de astă dată autorului imoralitate (în *Arhiva științifică* din Iași, spre exemplu) și din faptul că a adus un criminal pe scenă. I se aducea acuzația că n-a prezentat țărani autentici, atât în privința particularităților de viață cotidiană, de culoare locală ș.c.l., dar mai cu seamă în sensul că țăranii români nu puteau fi atât de complecși psihologicește pe cât îi înfățișase autorul, cu asemenea probleme și stări de conștiință, — ele fiind în mentalitatea criticilor respectivi, pe semne, apanajul exclusiv al claselor de sus. Gherea a răspuns convingător unor obiecții ca acestea, în esență (argumentele de detaliu rămâneau pe alocuri discutabile). Din parte-ne, am observa cu câtă subtilitate a păstrat Caragiale cumpăna dreaptă — cu mult înaintea unui Rebreanu, de pildă — între impulsurile primare, instinctuale, din lumea țărănească de odinioară și deliberarea morală, prezentată fără întortocheri neverosimile, cu un „halo" psihic de specific autohton de pe vremuri, în privința sumarelor reprezentări religioase despre lume și a factorilor ei cauzali de ultimă analiză (existența „de aici", cea de „dincolo", Dumnezeu, Dracul, Maica Domnului ș.a.), ca și în a celor derivate din „obiceiul pământului" („adiata", ciclicitatea morților decurgând „ca la moară" etc.). Cu tot atâta sobrietate vizând esențialul, Caragiale, dintotdeauna ostil inflației de „pitoresc", a recurs la parcimonioase sugestii privind ambianța rustică, îndeletnicirile oamenilor ș.a.m.d. Dumitru venea prin pădurea Corbenilor „șuierând"; când l-a surprins Dragomir, „s-a dat cu el în vorbă" și l-a ucis mișelește. El se întorcea „de la deal", adică de la munca pe cine știe ce ogor, iar Dragomir „știa" când trebuia să se întâmple aceasta, potrivit orarelor de desfășurare a îndeletnicirilor țărănești. În sat, în afară de învățătorul Gheorghe, se face mențiune de existența popii, a primarului, a notarului, care zăbovesc serile la jocul de cărți și la băutură, spre deosebire de țăranii propriu-ziși, care se culcă devreme. Oamenii satului de pe timpul lui Caragiale se conduceau după semne premonitorii și nu numai alienatul Ion credea că atunci „când urlă câinele, moare cineva". Anca judecă purtările ieșite din „normal" prin ipoteza a „cine știe ce păcate" (formulată în legătură cu bizareriile evadatului de la ocnă), sau zicându-și într-un moment de singurătate intens reflexivă: „Gheorghe, Gheorghe, ce păcat te mână pe tine...!" Aici, „păcatul" vrea să însemne „patima" acționând desub pragul conștiinței, instinctual, față de o femeie care zadarnic îi explicase că „ești tânăr"; că ea nu poate să răspundă la dragostea lui Gheorghe; că „oi fi iubit și eu odată... Dar n-am avut parte“, că „acu la mine a trecut vremea iubitului...“[1] Adică, precum și folclorul, arată, o „vreme“ unică, nerepetitivă, ireversibilă.

---

[1] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 1, 1959, p. 331

În fond așa cum se și cuvenea, preocuparea fundamentală a lui Caragiale a fost de a determina fără rigiditate, dar cu strictețe funcțională, *toposul dramatic* specific, așa cum în marile comedii îl gândise cu toată minuțiozitatea pe cel *comic*. E o deosebire firească între asemenea „toposuri“ destinate marilor desfășurări conflictuale — tragice, comice — și cele de arie restrânsă. Fiindcă reprezintă o „ramă“ ambianțială mai sugestivă în raport cu înmulțirea peripețiilor și cu deznodămintele de proporții, în teatrul dintotdeauna. Iar la Caragiale, îndeosebi. Cadrul temporal predilect e cel nocturn. Așa se întâmplase cu dezvăluirea adevărurilor ce erau de aflat, noaptea, spre zori (în limitele orare ale trecerii dinspre *întuneric* spre *lumină)* de la *O noapte furtunoasă* până la *D-ale carnavalului (O scrisoare pierdută* constituind numai o parțială abatere de la astfel de normă); așa se întâmplă în *Năpasta*, în monologul *1 aprilie*, în nuvelele mai ostenativ „psihologice“ *(O făclie de Paște, Păcat..., În vreme de război)*, în atâtea „momente“ și „schițe“, ba și în basme cum e *Calul dracului*. „Spațiul comic“, de obicei citadin, fusese în certe și motivate cazuri *locuința* (a lui Jupân Dumitrache, a lui Conu Leonida); însă când numărul sporit de personaje angajate în conflict o cerea — atunci „locuinței“ i se adăuga „instituția“ (prefectura, primăria etc.), dar mai cu seamă „locul de petrecere“ citadin (restaurantul de lux, cafeneaua, bodega, berăria). Așa era în unele comedii („Iunionul“, „băcanul din colț“ de pe Dealul Spirii unde se organizau și petreceri, sălile „balului mascat de mahala“), așa va fi „cafinè“-ul din *Telegrame*, diferitele clădiri pe măsura unor distracții din lumea „high-life“-ului etc., etc. Localul de „pe-trecere“ e însă, prin firea lucrurilor, și un punct prin excelență „de trecere“, unde își încrucișează drumurile oameni de toată starea, cu firi și mobiluri ale acțiunilor dintre cele mai felurite. Și atunci care puteau fi în lumea satelor destul de izolate și de răsfirate de pe vremuri — sau, pe lungile căi dintre ele — asemenea „localuri“? Desigur, „crâșma“, în sate precum și „hanul“, așezat la locuri potrivite pe distanțele dintre ele, adică cel puțin „la o alergătură de cal“. De obicei, însă, la sate sau în răspântiile drumurilor dintre ele existau clădiri mai cuprinzătoare, care adăposteau și „crâșmă“, și „han“ (cu locuri de „mas“ pentru cei prea obosiți ori nu prea grăbiți), și „băcănie“ pentru trebuințele oamenilor din partea locului. Un asemenea „local“ devine pentru Caragiale *toposul* predilect pentru scrierile cu acțiune desfășurându-se în ambianța rustică, de pe la nuvela *O făclie de Paște* înainte. În *Năpasta*, acțiunea nemijlocită se desfășoară în întregime la crâșma lui Dragomir și a Ancăi (prevăzută și cu adăugiri de han), seara târziu, în cvasi-totală izolare, căci pe drumuri de țară și în sate călătorii cu bună cunoaștere a locurilor se grăbeau să ajungă din bună vreme în asemenea adăposturi (de frica hoților) și numai cine știe ce drumeț rătăcit (ca evadatul Ion) se întâmpla să ceară găzduire în puterea nopții. Așa, la această cârciumă, cam lăsată în părăsire de către Dragomir în ultima vreme, nu prea cercetată de săteni ori de drumeți, izolarea, solitudinea adaugă ceva, de terifiant nedeslușit dramaticității întâmplărilor. Ivirea alienatului Ion ridică tensiunea acestora până la paroxism. Iată de ce era nevoie să insistăm și cu acest prilej asupra subtilei priceperi a lui Caragiale de a utiliza în felul său tehnicile „sugestiei“, de a crea „atmosferă“ cu mijloace sobre. Să mai adăugăm în treacăt că, atent la fața „socială“ a lucrurilor, dar neinsistând mai mult decât se cuvenea asupra ei când obiectivul artistic urmărit era altul, scriitorul dă de înțeles că nu mai degrinolada interioară a lui Dragomir explică pricinile care împingeau în declin negutătoria sa. În sat există și „cârciuma Popii“, concurentă din ce în ce mai redutabilă, de vreme ce acolo preferau să se adune seara notabilitățile din partea locului — și, desigur, nu doar ele. Iar popa, achizitiv ca orice negustor, voind să scape și de rival, îl convinsese pe Dragomir să-i transmită Ancăi dorința lui de a cumpăra hanul.

---

[1] *Ibidem*, p. 333

Să încheiem aceste considerații despre *Năpasta* cu o ciudățenie, care nu împietează asupra valorii artistice a scrierilor la care ne vom referi, arătând numai cu câtă atenție se citeau unii pe alții marii noștri scriitori din „Epoca de aur“, în spirit înalt emulatoriu și rămânând până la urmă tot ei înșiși. Între *Năpasta* (1889) și *Moara cu noroc* a lui Slavici (1881) există unele similitudini și contingențe. „Triunghiul tragic“, chiar dacă alcătuirea îi este motivată diferit, există în ambele scrieri. „Hanul“, ca *topos* al grozăviilor omenești, de asemenea. Relativele înrudiri dintre Anca, din *Năpasta*, și Ana, din *Moara cu noroc*, nu se reduc numai la semănările de nume. Ana, vom vedea la timpul potrivit, tânjea nedeslușit după altfel de bărbat decât Ghiță, din aceasta rezultând — prin intercondiționarea dintre impulsurile subiective adânci și împrejurările obiective ivite năprasnic — drama existenței sale. Anca avusese „norocul“ (Caragiale insistă în *Năpasta* asupra acestui cuvânt cu atâta rezonanță la români) de a-și afla poate prea fără efort pe soțul „drag ca lumina ochilor“ și de a-l pierde tot atât de repede, întunecându-i-se astfel tot atât de năprasnic sensul vieții. Relativele asemuiri ar mai putea fi sporite, în condițiile de anteritate ale publicării nuvelei lui Slavici față cu citirea la „Junimea“, reprezentarea, publicarea dramei *Năpasta*. Din punct de vedere artistic însă, oricine își dă astăzi seama, similitudinea lor esențială se reduce la faptul că amândouă scrierile și-au cucerit de mult intangibilul statut al „capodoperelor“. Oricum, ciudățenia (ținând exclusiv, ca interes, de atât de delicatele procese ale psihologiei creației) se prelungește într-altfel. În *Năpasta*, Anca, tot pândindu-și bărbatul și surprinzându-l cu un „da' încotro, Dragomire?...“, pe când acesta voia să se furișeze din han, îi taie încercările de a se explica astfel: „Nu mai spune, că știu“[1]. Iată însă că în *Mara*, romanul lui

---

[1] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 1, 1959, p. 369

Slavici publicat după *Năpasta* (1894, apoi 1906), dăm de următoarea replică a alienatului Bandi, tăind încercarea lui Hubăr de a-i dezvălui pe ocolite că este tatăl său natural: „— Nu-mi mai spune, că știu“[1]. După care urmează cunoscutul paricid. E, precum oricine înțelege, un așa-numit fenomen de „falsă memorie“, care nu dovedește decât că și Slavici studiase cu maximă atenție piesa lui Caragiale și că, — spre deosebire de atâția scriitori care se judecă aspru între dânșii fără să se citească reciproc, — clasicii noștri cei mari erau pătrunși de elementara stimă a judecării celor ce scriau comilitonii în perfectă cunoștință de cauză.

*

1 aprilie, „monologul“ din 1896, e ultima creație caragialiană notabilă ce se cuvine menționată ca aparținând în chip mai „ortodox“ teatrului, deși structura lui e în prea multe privințe înrudită cu aceea a „epicii dramatizate“ din „momentele“ și „schițele“ care vor dobândi o atât de însemnată pondere după 1892. Prin asemenea creații, Caragiale devenea — obiectiv vorbind, nu din premeditată trufie inovatoare — precursor de seamă al mult lăudaților autori contemporani de „farse tragice“. Parcă jucându-se, pornind de la cine știe ce „fapt divers“, el realiza performanța de a pune mijloacele prodigiosului său comic în slujba reliefării cu atât mai pregnant-subtile, cu cât mai „plebeian“-insolite, a dramaticității ce rezultă din imprevizibilul condiției umane și care poate duce spre o viziune „absurdă“ generalizată în legătură cu aceasta. Însă tocmai în acest punct se desparte dramaturgul de promotorii cu metodă ai „farsei tragice“ și ai altor varietăți de modernissimă „literatură absurdă“. Vrem să reamintim prin aceasta că *ontosul* dăinuie fără sfârșit în circumstanțe unde legitatea e în neîntrerupt impact cu spontaneitatea feluritelor imprevizibilități iscătoare de „absurd“, în vreme ce *logosul* uman (dacă este intuit și respectat în măsura de care era în stare Caragiale) este singurul faur cosmotic, raționalizabil până în detalii, al unei „lumi secunde“. Ca în *O făclie de Paște, Năpasta, Păcatul...*, teama fundamentală a monologului *1 aprilie* este a „fricii“ omenești paroxistice, care în anumite condiții se poate transforma în contrariul ei, ca, de pildă, în amintita nuvelă despre hangiul evreu alienat. „Tânărul“ nenominalizat, cu „maniere de mic împiegat“, îmbrăcat „cam sărăcuț“, totuși, „curățel“, care narează întorsătura tragică pe care o ia tradiționala păcăleală autohtonă de „1 aprilie“, e ca toată lumea — privită de la anume altitudine: nici mai bun decât alții, dar nici mai rău. Interferența planurilor de aci începe. „Tânărul“ povestește cu mare volubilitate semidoctă și cu grosieră participare rememorativă lucruri de care nu e în măsură să-și dea seama până la capăt, deși bănuiala lor obscură o are. Simte, vrem să spunem, că nici el, nici camarazii săi de benchetuială și păcăleli stupide nu participă în vreun fel la deciziile (ori capriciile) „marelui regizor“, ci sunt numai ridicoli „actorași“ pe imensa scenă a existenței. Sunt — să riscăm analogia! — „cetățeni turmentați“ ai universului. Esența obiectivă a „farsei tragice“ la care a participat eroul din *1 aprilie* în aceasta constă. Aparența ei rezidă în modul stupefiant de ridicol în care e narată. Altminteri, omul nu e cu totul lipsit de bun simț, are intuiții fulgurante în legătură cu câtimea de „năpastă“ a condiției umane, încearcă să mascheze printr-un fel de bravadă a veseliei năuce senzația de a fi părtaș la tragismul acesteia. Se străduiește să întoarcă „jalnica tragedie“ în „comédie“.

---

[1] I. Slavici, *Opere*, VII, 1973, p. 288

Am arătat în mai multe rânduri cum, paralel cu *Năpasta*, voința de manifestare artistică plenară s-a învederat la Caragiale și printr-un interes deosebit pentru epică, — numai că de multe ori altfel manifestat decât înainte, cu o perspectivă și cu resurse expresive de un inedit vizibil. Că epica atât de proteiformă a lui Caragiale (mai cu seamă cea dintre 1889 — când cu publicarea *Făcliei de Paște* — și 1909, anul de apariție a nuvelei *Kir Ianulea*, adică din ultimele două decenii de susținută activitate scriitoricească), se desprinde din matca de ultimă profunzime a geniului plăsmuitor caragialian, cea teatralistică, a rezultat cu diverse prilejuri. Dovezi mai lămurite în acest sens? Comprimarea „timpului epic“ după exigențele celui „dramaturgic“, cu surprinderea și decuparea numai a evenimentelor ajunse pe creasta semnificațiilor, dincolo de care nu poate surveni decât deznodământul; „teatralizarea“ peripețiilor, așadar, în vederea concentrării, sobrietății, economicității mijloacelor compoziționale; iar ca rezultat final — cu relative și puține abateri — scurtimea izbitoare a compunerilor narative.

Fapt încă mai instruitor: atât de bogata și de variata publicistică a lui Caragiale (literară, politică, reporterică etc.) — de care nu ne vom ocupa aparte, de vreme ce am recurs și vom mai recurge la ea, când și unde se impune — e parcă simbolul însuși al „punților“ ce leagă la tot pasul tărâmurile dramaturgiei și ale epicii caragialiene. Oroarea scriitorului față de „teoretizările“ abstracte, nesărate, fără putința de a pune în autentică vibrație mintea și inima cititorului, l-a determinat să introducă în profuziunea lui de scrieri publicistice viziunea și resursele aparținând prin excelență *literatului*. Sunt modelate, potrivit legilor artistice fundamentale, situații și evenimente obiective, extrase din blocul numai aparent inform al realului, dar cu noimă majoră ce așteaptă să fie pusă în lumină — cum zicea adesea Caragiale — de „înțelesul omenesc“. Așa, în publicistica politică, întâlnim „scenete“ de cea mai expresivă factură dramaturgică. Iată-l pe scriitor, în *Grămătici și măscărici*, referindu-se la modul cum cei din „protipendaua“ epocii pre-liberale înțelegeau să se răfuiască cu adversarii: „Boierul ședea cu ciubucul, în pridvor și striga «măscăriciului» său: „«Hahaha! înjură-l mă! înjură-l bine, mă!»“ etc. În alte articole ori studii încadrate de obicei publicisticii politice, cultural-literare, „reporterești“ — cum e cel intitulat *A.*

Odobescu[1], „epicul“ concentrat la maximum și degajând de la sine „înțelesul“ scontat năpădește textele sub formă de portrete memorabile (cel al lui Eminescu din eseul *În Nirvana* rămâne fără egal chiar în epica de aievea a lui Caragiale). Sunt utilizate anecdote cu tâlc, istorioare de același fel (trăite de autor și relatate cu mijloacele, „memorialisticii“), frânturi de basme ori de legende adaptate prin parafrază sensului urmărit, formulări paremiologice etc., etc.

În funcție de asemenea impulsuri native spre obiectivare ale prodigiosului geniu caragialian, „experimentative“ prin sine, prin descoperirea ca și instinctivă a „noutăților“ literar-artistice de la întretăierea celor două secole (al XIX-lea, al XX-lea), ca și prin reîmprospătarea de imprevizibile efecte a unor moduri creatoare „vechi“ și foarte „vechi“, nu prin elementară, inautentică, mimetică aliniere la „mode“ de ultimă oră, se poate vorbi de ceea ce am numit „metamorfozele“ epicii lui Caragiale. Bătătoare la ochi, aceste metamorfoze — în pofida capricioaselor intervertiri cronologice — se constituie într-o veritabilă „sistematică“, pe care încercăm să o schițăm, fără pretenția de epuizare a tuturor ipostazelor ei: 1. nuvele „psihologice“ realizate cu oarecare voință „de metodă“, dar și cu persiflarea subiacentă a acestei procedări ca la meșteșugăria de serie, — în pofida substanței totdeauna dramatice și a tonului narativ păstrat *pro forma* în limitele gravității; 2. nuvele ori schițe (granița dintre asemenea „specii“ e la Caragiale totdeauna foarte labilă) în care există câte un nucleu — sau mai multe — de psihism tragic neexplicitat în toate privințele, ca la prima categorie, ci dezvăluit prioritar prin date comportamentale ce lasă suficient loc enigmaticului, posibilități de a extrage din ele semnificații finale multiple; 3. nuvele, schițe, momente în care comicul — prin rapida, neîntrerupta modificare insolită de perspective — alternează cu dramaticul ori tragicul atroce, iar ca atare implică și recurgerea la mijloace epico-dramatice adecvate, de mereu instabil „echilibru“ funcțional; 4. nuvelete, dar mai cu seamă schițe ori momente foarte numeroase, în care, recurgând la gama întreagă a comicului său (îndeosebi la ipostazele șfichiuitoare și impunând procedee artistice între care prevalează cele dramatice), Caragiale urmărește „monografistic“ oameni, moravuri, situații, instituții emblematice pentru o „lume“ ca „nelumea“, — intens caricaturală și prin circumstanțele ce o pot împinge în asemenea postură odios-ridicolă; 5. narațiuni de o formulă ignorând premeditat convențiile de gen ori de specie, tocmai spre a parodia mai cu înlesnire și eficacitate scrierile conformiste, sclave ale vreunei ideologii sau mode artistice trecătoare, menite a sulemeni realitatea, nu a-i degaja veritabilul „înțeles omenesc“, și care se situează în bună megieșie cu mulțimea scrierilor în versuri încă mai accentuat parodistice dinspre sfârșitul activității scriitorului; 6. povestirile propriu-zise și poveștile din ultimele două decenii de activitate literară, unde umorul dens și lirismul discret se îmbină cu suprem rafinament spre a comunica neostentativ meditația unui „înțelept“ consumat asupra permanențelor — înnobilatoare, desfiguratoare — ale condiției umane; 7. în fine, trebuie specificată memorialistica de o ținută cu totul aparte, „artistă“ în cea mai înaltă accepție, fiindcă aici scriitorul, subsumând mai cu strășnicie decât alți autori de suveniruri „documentul“ brut „înțelesului“ pe care vrea să-l pună în lumină, realizează o sinteză de inextricabilă organicitate a celor mai diferite, mai aparent necontingente resurse propii genurilor și speciilor beletristice.

---

[1] Cf. I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 3, 1963, p. 316 ș.u.

„Metamorfozele“ epicii caragialiene nu sunt o invenție sistematizantă a noastră, ci decurg cu necesitate dintr-un mod de lucru pe care însuși scriitorul l-a indicat cu un prilej: „Eu de hatârul povestirii caut într-adins cuvinte, cu care să v-o spun cum mi-o închipuiesc eu, cât mai degrabă și mai limpede pot. Și asta fiindcă — povestirea nu este ori este și ea un meșteșug? Dacă nu este meșteșug, atunci ce să mai vorbesc, dacă toată lumea o poate face; dar dacă este și ea meșteșug, ca toate meșteșugurile, ca, bunioară, ciubotăria, apoi ia să vedem: ciubotarul cât de prost, oare de hatârul sculelor lui (cuțite, pile, calapoade, sule, ciocane, undrele, ace și câte și mai câte, unele mai mari, altele mai mici), oare de hatârul lor s-apucă să lucreze ciubote? ori de hatârul ciubotelor ia, numai la trebuință și cuminte, sculă după sculă? Apoi atunci, cum? ciubotăria care va să zică să fie mai subțire meșteșug decât povestirea?... Și pe urmă, când vă povestesc, pe cât mă taie capul să fac meșteșugul meu, nu voi să pat măcar cu unul dintre dv. ce a pățit odată un om sașiu, pe care într-o seară un călător rătăcit l-a întrebat încotro s-o ia ca s-ajungă mai drept în cutare loc, și sașiul i-a arătat așa cu mâna-ntr-o parte; dar călătorul l-a întrebat: «Mă omule, spune drept, că mi-e degrabă s-ajung până nu-nnoptează: încotro s-apuc? încotro mi-arăți cu mâna, ori încotro te uiți cu ochii?...»“[1]. În funcție de categoriile mai distincte ale „metamorfozelor“ epicii caragialiene, aproximate înainte, să încercăm acum examinarea fiecăreia, potrivit spațiului ce ne stă la îndemână aici.

1. E neîndoielnic că nuvelele „psihologice“ scrise și publicate după 1889 s-au iscat dintr-o firească exasperare (ca și drama *Năpasta*) și din „tezismul“ exclusiv *artistic* al celui care, luând cunoștință de ceea ce înfăptuiau cu mult zgomot „inovator“ așa-numiții „naturaliști“ occidentali, va fi resimțit cum îl năpădește dispoziția nesuperficial-emulativă a lui „Anch'io son pittore!“ E întocmai cazul *Făcliei de Paște* (1889), al nuvelei *Păcat*... (1892), al celeilalte nuvele, *În vreme de război* (1898-1899), pe care autorul o subintitula „schiță“, a narațiunii „voiculesciene“ *avant la lettre* (dar neluată în seamă ca atare) *O reparație* (1896), precum și al altora încă. Schema epică a celor trei nuvele

---

[1] Cf. *Poveste*, neterminată și apărută postum în 1915, reprodusă de Paul Zarifopol în I.L. Caragiale, *Opere*, II, 1931, apoi — cu mai atenta confruntare a versiunilor manuscrise — de noul colectiv editor de *Opere*, 3, 1962, p. 393.

amintite mai sus, inclusiv a celei de a patra (pe care, datorită extremei sale scurtimi o putem numi, la rigoare, „schiță“), e substanțial aceeași, precum și de o concizie pe care unii comentatori ai epocii au deplorat-o, învinuindu-l pe Caragiale că n-a „dezvoltat“ peripețiile, stările sufletești, ascunzișurile firii lui Leiba Zibal din *O făclie de Paște*, spre exemplu. Asemenea „schemă“ epică e motivată, cu detaliile câte se impuneau, de fenomenologia „fricii“, de faptul că în certe împrejurări, ajunsă la paroxism, aceasta se poate transforma în contrariul ei. Firescul „instinct de conservare“ determină o asemenea „metamorfoză“, dincolo de superficialele „descoperiri“ ale „științei moderne“ de pe vremea lui Caragiale („psihologice“, „patologice“, „antropologico-sociologice“ etc.).

Cu delimitările dinainte, schema epică a celor patru narațiuni de proporții variind între „nuvela“ și „schița“ tradițională arată astfel: un „portret“ extrem de concentrat al eroului principal, implicând sau reliefând antecedente somato-psihice necesare pentru desfășurarea istorisirilor (abateri nu tocmai fericite, cam romanțios-inflaționiste, sunt cele ale episodului inițial din *Păcat*...); descrierea ambianței imediate a eroilor și, când se impune, a altor locuri cu semnificație evenimențială (iarăși „hanul“, în *O făclie de Paște* și *În vreme de război*, sau, într-o nuvelă cu implicații de roman ca *Păcat*..., apoi internatul seminarial, prefectura, localurile de petrecere de la oraș, casele fruntașilor unui sat de munte, a preotului, a primarului, și — în fine — „schitul“ uitat de lume din *O reparație*); ambianța mai largă, naturală, prezentată în succesiunea celei reprezentând „habitatul“ ori interferându-se cu aceasta, e una de izolare s-ar zice „premonitorie“, în orice caz de adversitate ce împresoară ca un claustru neliniștitor sterilor sufletești și acțiunile protagoniștilor, împingându-le pe orbite descumpănitor-paroxistice, din care nu poate fi ieșire. În funcție de asemenea factori, corespunzându-le sau împotrivindu-li-se, acțiunea propriu-zisă e declanșată de vreun accident, în genere — de întâmplări neobișnuite cu rezonanțe și efecte ca a dezlănțuirii avalanșelor în sufletul eroilor, încheindu-se invariabil prin catastrofe (adeseori în lanț) care amplifică, transformând-o în fapt obiectiv, imuabil, deteriorarea inițială. Cadrul temporal e arareori diurn, când totul pare să ducă spre clarificări și liniști ce se dovedesc până la urmă iluzorii, iar în majoritatea cazurilor e nocturn, acompaniind în acest fel dezlănțuirea patimilor și a faptelor inavuabile, pâcla ce coboară compact peste suflete, întunericul morții. Astfel, nuvelele „psihologice“ ale lui Caragiale sunt — spre deosebire de siguranța exhaustiv-explicitantă a naturaliștilor — numai „sugeratoare“ de evenimente și adevăruri psihice care intră în probabile încatenări cauzale, cât pot fi ele pătrunse de un observator „din afară“, lipsit de prezumtiva atitudine „omniscientă“ a scriitorului „analist“, care își etalează neverosimila pretenție de a urmări psihismul eroilor „dinăuntru“. De aceea, în pofida câtorva stângăcii de tehnică artistică, nuvelele acestea apar și astăzi atât de plauzibile.

Nuvelele aparținând întâiei ipostaze dintre cele ce indică „metamorfozele“ epicii caragialiene sunt, exceptând *O reparație*, prea bine cunoscute și comentate spre a mai fi analizate aici în amănunțime. Să relevăm deci numai câteva constante de-ale lor. În limitele precauției amintite, scriitorul excelează ca în *Năpasta*, ca în piesele comice, atunci când urmărește amplificarea învolburării interioare a protagoniștilor tot prin intermediul reacțiilor comportamental-fiziologice. Iată, în *O făclie de Paște*, magistrala secvență (desprinsă dintre atâtea altele) care vizează ceea ce am numi „psihologia așteptării“ sub imperiul terorii crescânde, ca într-o fantastică „numărătoare inversă“; propozițiile, frazele au o sacadare subtil corespondentă: „Ceasornicul țăcănea în perete. Zgomotul acesta monoton supăra pe Zibal. Omul nostru puse mâna pe limba ce se legăna și-i stinse mișcarea. Gura lui era uscată. Îi era sete. Spăla un păhăruț în cada cu trei picioare de lângă tarabă și voi să-și toarne rachiu bun dintr-un șip; dar gâtul șipului începu să clănțănească tare pe buzele paharului. Aceste sunete erau și mai supărătoare. A doua încercare, cu toată voința lui de a-și birui slăbiciunea, nu avu mai mult succes. Atunci, renunță la pahar, lăsându-l să cază domol în apă, și înghiți de câteva ori din șip“[1]. E cazul a sublinia cum relatarea aceasta din stricta perspectivă a „observatorului“ ce *arată*, nu *explică*, este incomparabil mai sugestivă decât cutare pasaj din *Păcat...*, unde încercarea de „a intra“ în starea de spirit a seminaristului Niță pe calea stilului „analitic“ indirect liber (când cu îndepărtarea lui de lângă femeia iubită) eșuează în asemenea supărătoare, redundante „oralisme“ gazetărești: „El a trebuit să renunțe la ea, când între ei s-a ridicat zidul consiliului de familie. Acesta firește nu putea îngădui o așa rătăcire... Plângeri... revoltă — de prisos. O ultimă sforțare din partea desperatului a fost întâmpinată în chip deciziv“[2] etc. Cu cât mai semnificativ este aparent simplul gest al lui Leiba Zibal de a opri limba ceasornicului! E un prim simptom mai lămurit nu doar al începutului ieșirii din minți, ci și din timp, din spațiu, dintr-o societate care, prin discriminarea rasială și brutalitățile subsecvente îndurate încă din copilărie, îl împinsese pas cu pas în afara ei. Împrejurări așa-zicând „naturale“, ca paludismul, „întâmplarea“ ce a decis strămutarea vremelnică de la Iași în singurătatea și climatul nesănătos din mlaștinile Podenilor, au reprezentat factori secunzi, completivi, pentru condiția celui scos de sub scutul legilor. De aceea, când (ca Anca din *Năpasta*) se convinge definitiv că pentru el nu există judecători care să-i facă dreptate, organe executorii care să-i ofere protecție față de Gheorghe, criminalul căruia îi sosise momentul de a-și pune în practică amenințarea de a-l ucide, — la cine se mai putea adresa Leiba Zibal, hăituitul fără de vină? La propria-i justiție, înfăptuită în chipul știut, după legitățile și spontaneitățile primigene ale instinctului de conservare.

---

[1] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 3, 1962, p. 36

[2] *Ibidem*, p. 52

Dintre celelalte nuvele caragialiene aparținând sferei tragicului, *Păcat...* sau *În vreme de război* nu aduc nimic substanțial diferit ca problematică și tehnică analitică, în comparație cu *O făclie de Paște*. Am putea sublinia doar că destinul copilului de izbeliște Mitu Boeru (din *Păcat*), sau al hangiul Stavarache (din *În vreme de război*), deși urmărite cu mai multă stăruință — îndeosebi în primul caz — din perspectiva condiționărilor naturale, a unor plauzibile tare ale eredității, sau din aceea a succedării năucitoare de „întâmplări“ neprevizibile (în cazul al doilea), nu se restrânge la atâta. Mai întins spațiu ocupă în trama epico-analitică motivația socială a clasificațiilor morale la care ajunge autorul. Concludent, în sensul acesta, este episodul istorisirii lui Cuțiteiu, veritabilă (și singura construită impecabil) „nuvelă în nuvelă“, unde se dă de înțeles că „păcatul“ amenințând dinspre afectele primare, stihiale, poate fi barat prin bine chibzuita și oportuna intervenție a factorilor socio-etici. Întâmplarea povestită de Cuțiteiu, veche, din tinerețele lui, e un bun prilej pentru Caragiale de a sugera că asemuirea dintre morala epocii „liberalo-parlamentare“, iscătoare de atâtea tribulații zadarnice în cazul preotului Niță, și cea amintită (în afara oricăror tendințe de „paseism“) ca derivând din milenar-rusticul „obicei al pământului“, duce la categorica blamare a celei dintâi. În termeni psihanalitici vorbind, „supra-eul“ social rezultând din birocratismul și corupția rânduielelor prezentate e un simulacru „conștient“ iresponsabil față cu „sinele“, prin natura lucrurilor „orb“, al patimilor cu rădăcini în instinctele preumane. De aceea, ieșindu-i sistematic în cale nu concursul „legilor“ de cuviincioasă, sanificatoare conviețuire socială, ci felul lor șicanator-odios de a fi exercitate, preotul Niță, ca și Leiba Zibal, e împins inexorabil spre postura de reabilitator robinsonic al unui „supra-eu“ social iremediabil degradat. E un „judecător“ parcă descins din mitologie al copiilor săi incestuoși, precum și — aici nemaifiind la mijloc nebunia, ca la hangiul din valea Podenilor, ci luciditatea responsabilă — e și „judecător“ al propriei ființe. Pedeapsa capitală pentru odraslele sale și pentru sine rămâne singura soluție autentic „umană“ într-un mediu social „poluat“. Tot din perspectiva sociopsihanalitică privind lucrurile, în cazul hangiului Stavrache care, prin pilda frățâne-său, popa Iancu-banditul, a „trăit“ pe viu inanitatea unor „legi“ care proliferează neomenie, evoluția lui spre demență se poate înțelege foarte bine prin jugularea de către acesta a „supra-eu-lui“ individual exact până la limita dinspre „sinele“ infrauman; de acolo tot se mai putea intui că, în circumstanțele sociale date, „averea“ rămânea singurul sprijin trainic, ba chiar singura rațiune de a fi a omului. Din perspectiva unei lumi în care „preotul“, acest simbol arhaic de păzitor al „supra-eu“-lui generator de bune rânduieli obștești, poate deveni căpetenie de tâlhari și de ucigași, scăpând cu toate acestea nepedepsit, Stavrache ajunge aproape somnambulic a-și erija „sinele“ infrauman în „judecător“ a toate, neobligat a mai da socoteală nimănui de nimic.

Emblematică pentru cele arătate înainte, având funcția de „cheie“ amarsardonică a lor, e scurta și atât de impecabil plăsmuita narațiune *O reparație*. Suficient de „naturistică“, spre a dezminți flagrant reproșul că I.L. Caragiale era prea puțin sensibil la frumusețile firii, istorisirea se îndreaptă până la urmă tot spre reliefarea unui adânc „înțeles omenesc“. Întâi, aflăm de „Schitul-Mărului — o chinovie mică“, așezată „în mijlocul unor dealuri păduroase“, cu „un paraclis în mijloc și de jur împrejur patru chilii“ în care se adăposteau „trei călugări bătrâni și un țigan mut și palavatic“, cu „boala copiilor“, „un zaplan grozav de netesălat: barba și pletele încâlcite; picioarele goale, niște labe noduroase; îmbrăcat numai cu o pereche de ițari ce putrezesc pe trupu-i, cu gheabă pe piele, lăsând să se vază pieptul jupuit de scărpinături, și încins cu un crâmpei de frânghie...“ După care, explicându-ne că „zaplanul“ e „și țâfnos“, autorul pune în cumpănă acest defect cu o lămurire anterioară: „Dar tot e bun la ceva. Cară apă, taie lemne, mătură, fierbe fasolea, face mămăligă și aduce în spinare cu desagii târguielele de la satul cel mai apropiat, de unde am venit și noi, cale de trei-patru ceasuri“[1]. În continuare, aflăm că „mutul e acuma în toane rele“, umblând „foarte îndârjit de colo până colo prin curte“, bătându-se „mereu cu pumnul în piept, scrâșnind dinții“, bodogănind ceva ininteligibil și nevrând „să facă nici o slujbă“. De ce? Fiindcă „în mijlocul curții“ schitului „se-naltă un măr [...] care face niște mere domnești de o mărime și de un gust extraordinare“ și „de când a-nceput să se coacă poamele“, dă un urs „iama-n ele“, iar mutul, vrând cu o zi înainte să-l alunge, s-a pomenit cu „o palmă după ceafă de l-a trântit cât colo pe brânci“ și din pricina asta e „așa de supărat acuma“[2]. În final, ni se spune cum călugării și ocazionalii vizitatori, baricadați în chilii, au asistat la o nouă înfruntare dintre mutul înarmat cu un par și ursul poftitor la o anume oră a zilei de „mere domnești“; cu adausul explicativ următor: „Fiara se înalță în labele dinapoi și încalecă pârleazul. O clipă, dând cu ochii de fereastra noastră, se oprește pe loc stând la gânduri. Dar, până să nu facă altă mișcare, mutul s-a ridicat în fața ei și a plesnit-o drept în frunte. Am auzit un hî! din fund de rărunchi și un trosnet surd. Ursul s-a cletinat și s-a prăbușit în afară; mutul a scăpat parul din mână și a căzut lung pe spate înăuntru [...] Într-un târziu, văzând că fiara nu se mai întoarce, îndrăznim să ieșim din chilie. Binișor ne apropiem de omul lungit: e mort... nasul și gura pline de spumă sângerată. Ne ducem la pârleaz cu multă băgare de seamă; fiara e lângă gard, cu labele-n sus și cu capul despicat. Într-o singură lovitură mutul și-a cheltuit toată rezerva de energie; dar cel puțin a spălat în sânge ofensa din ajun“[3].

Din întreagă această narațiune, antologică în orice privință, dar mai cu seamă din ultima frază citată, se vede cât de departe băteau intuițiile lui Caragiale și, prin antifraza sibilinică, în ce mod implacabil vizau o lume cu care niciodată nu s-a putut împăca. Vasăzică un „palavatic“, o ființă umană redusă la mișcările sufletești absolut trebuitoare ființării, dobândește prin „deliberarea“ și prin „decizia“ numai de el știute dimensiuni mitice (ca, mai târziu, unele apariții umane similare din opera sadoveniană, sau ca „pescarul Amin“ și alte personaje din poveștile târzii ale lui V. Voiculescu, înrudite esențial cu singularul erou caragialian). Descris cu nu știu ce uimire parcă involuntar umilă (ca a lui Mircea Eliade, în *Un om mare* sau în alte scrieri înrudite cu aceasta), potențată cu atât mai mult cu cât, „mutul“ e scrutat dintr-o perspectivă epurată de orice „fantastic“, acest personaj este suprem — „emblematic“ în sensul că depășește tipologia umană caragialiană atât de bogată și de felurită dintre *polul* aproape infuzoric al lui Lache, Mache, Mitică, ori — de ce nu? — Jupân Dumitrache, Rică Venturiano, Trahanache, și *polul* tipurilor în chip variabil de excepție, începând cu Anca (din *Năpasta*), „sucitul“ de Cănuță, Ion, cel cu atât de compactul și demnul „bun simț“ înalt. „Palavaticul“ din *O reparație* este o hieroglifă extrem de original gândită a „sinelui uman“ ce — din rațiuni de supremă „dignitate“ tot umană — desfide „sinele ontic“ tocmai în numele acestei demnități, chiar cu prețul autonimicirii. Eventualitatea acesteia deducem că nu scăpase — de nu „supra-eu“-lui minimal care îi dădea posibilitate „mutului“ să conviețuiască fără neînțelegeri notabile cu bătrânii călugări, atunci „eu“-lui sădit în el de geniul speciei, care nu l-a îngăduit să rabde o „ofensă“ a naturii, fie aceasta figurată numai și prin brutalitatea oarbă a unei fiare.

---

[1] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 3, 1962, p. 359

[2] *Ibidem*, p. 359-360

[3] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 3, 1962, p. 360-361

2. De la o asemenea altitudine a percepției „onticului“, nu diferită substanțial (chiar în condițiile unei „culturi“ neechivalente) de cea eminesciană, e mai lesne de înțeles perspectiva în scara variabil descendentă a lui *hic et nunc* din care Caragiale scrutează condiția umană mai mult sau mai puțin înnămolită în contingențe aleatorii. Cea de-a doua ipostază „metamorfică“ pe care ni s-a părut plauzibil a o distinge era a „nuvelelor“ ori „schițelor“, unde pot fi descifrate, „nuclee“ de psihism tragic incomplet explicitat, care îi lasă cititorului posibilitatea nu lipsită de satisfacții de a opta pentru un „înțeles“ dintre atâtea altele posibile. Și aici sunt multe scrieri ce se pot lua în considerare.

În schița *Inspecțiune* (1900) tragicul rezultă din impactul unei firi umane „logice“, cu o neprevăzută — și peste așteptări prelungită — degringoladă, care dezminte neliniștitor „mecanismul“ social de funcționare de mai înainte. Caragiale, vasăzică, izbea frontal și din unghiul său de vedere (nu din cel maiorescian, mai abstract) „formele fără fond“ ale aparatului de stat „parlamentar“. Lui nenea Anghelache, „becher“ de patruzeci-patruzeci și cinci de ani, bucureștean care „stă cu soră-sa și cu mama lor, în Dobroteasa“, casier care mânuiește milioane de lei în cine știe ce mare instituție ori întreprindere de stat, model de corectitudine în meseria lui, i se pare incalificabil faptul că „de acum unsprezece ani, de când am luat-o în primire“, nimeni „n-a mai dat pe la mine [...], să-mi verifice casa“[1]. De ce i se pare așa? Din exacerbările unui „supra-eu“ individual contrariat de faptul că cel colectiv își face simțită prezența într-un chip anapoda. Meseria de „casier“ mânuitor de „milioane“ poate deveni alienantă, dacă reazemul ei este numai onestitatea individuală, nu și „liniștitorul“ control colectiv. E ceea ce demonstrează Anghelache prietenilor săi, la un pahar de bere, după ce află „de nenorocirea unui coleg, vechi impiegat, reputat până mai zilele trecute ca un funcționar model, ca om de o probitate mai presus de orice bănuială, și care fuge din țară lăsând în casa publică o foarte însemnată lipsă de bani“. Prietenii comentează această deplorabilă întâmplare fiecare „în felul său“. Însă „d. Anghelache“ îi corectează din perspectiva mânuitorului de bani publici, care, știind că în asemenea îndeletniciri „cinstea“ singură nu ajunge, e numai la un pas de „frică“ (temă predilectă după 1889): „— Dumnealor [adică Ministerul Finanțelor, inspectorii acestuia — n.n.] să-i tragă păcatele nenorocitului! [E vorba de cel ce fugise peste hotare — n.n.]. Dumnealor l-au mâncat! Dacă la cea dintâi ciupeală, ar fi venit un domn inspector și i-ar fi făcut casa, ar fi găsit lipsă mai nimic... Așa e? — Așa e! — Și dacă i-ar fi zis: «Amice, îți lipsesc patru-cinci sute de lei din casă; ia fii bun d-ta și-i pune imediat la loc, și altădată socotește mai bine; că foarte curând am să viu iar să te vizitez, și-ți declar că nu-ți voi mai vorbi astfel; imediat voi raporta cui în drept!» Așa e că nu se nenorocea omul? — Așa e! [zic „amicii“ — n.n.] — Apoi dacă e așa — strigă d. Anghelache foarte tare, trântind cu paharul în masă — dacă e așa, de ce vă faceți că nu-nțelegeți?“[1].

---

[1] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 2, 1960, p. 185

Anghelache își desfășoară demonstrația din unghiul celui dedat cu operațiile financiare, unde chiar și cel mai onest om poate să greșească (precum „casierul“ celălalt, fugar, pe care deducem că eroul îl socotea vinovat doar de greșeală involuntară); amicii lui își dau cu părerea despre acest caz, fiecare, cum îl taie capul, în necunoștință de cauză, „miticește“. Anghelache, lucidizat până la exacerbare și temător de oarba „mașină“ a Finanțelor, nu poate evita teama că, mântuind „milioane“ de lei, oricând putea să greșească în „unsprezece ani“ de exercitare a meseriei fără „control“. De aceea, dintr-o prudență ce se întinsese în teritoriul alienației, pune în casă de la sine, peste ceea ce știa că se cuvine să se afle la cine știe ce capricios „control“, un „pol de aur românesc din 70, învălit într-o foiță de țigară“. După care, bănuind iminenta inspecție financiară ordonată de Minister după întâmplarea cu cel care fugise, se sinucide. Exagerare în zugrăvirea unui prea cinstit om, din partea scriitorului? Nicidecum. „Camarazii s-au apropiat de masa pe care stă camaradul lor. — De ce?... de ce, nene Anghelache, a întrebat plângând ca un prost cel mai tânăr. Dar, nenea Alghelache, cuminte, n-a vrut să răspunză“[2].

3. Deosebite de tipul compoziției narative din *Inspecțiune*, unde enigmele comportamentului pot face pe un ageamiu să exclame „de ce, nene Alghelache“, iar acesta tace „cuminte“ în raport cu *necumintea* lume în care îi fusese dat să se

---

[1] *Ibidem*, p. 184

[2] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 2, 1960, p. 191

ivească, sunt nuvelele ori schițele în care „rama“ *comică* nu încercuiește un „comportament“ tragic ori numai dramatic de o „semiologie“ derutantă. În cazul de față, acesta este explicitat de Caragiale. Făcând ca „scriitură“, cumpănă dreaptă între *epic* și *dramaturgic*, asemenea compuneri, înrudite cu procedarea din monologul *1 aprilie*, sunt numeroase în opera narativă a lui Caragiale. Va trebui, așadar, în spațiul de aici, să ne referim doar la cele așa-spunând „prototipice“: *Arendașul român* (1893), *Cănuță, om sucit* (1897-1898), *Două loturi* (1898-1899) și *Ion*... (1909). Istoria acestor eroi, ca în cazul personajului din *O făclie de Paște*, „este lungă și nu prea veselă“[1]; numai că scriitorul, condensând-o, o lasă să se desfășoare din perspectiva străvechi-românescului „haz“ față cu „necazul“. Ca totdeauna în scrierile amintite, el se situează la distanța potrivită de „normalitatea“ plată și de „cazurile“ prea singulare în comparație cu condiția general-umană, concentrându-și atenția asupra *paradoxelor* nemijlocit sufletește și comportamentele ce condensează maximum de semnificații. Despre Cănuță, spre exemplu, autorul începe a ne relata — printr-un cam sastisit ton de poveste — că „a fost odată un om care toată viața lui nu s-a putut potrivi cu lumea — un om sucit“[2]. Era „sucit“ Cănuță în raport cu „lumea“ în care se întâmplase să se ivească, ori „lumea“ aceasta era „sucită“ în comparație cu eroul? „Hazul“, ca și „necazul“ subiacent al istorisirii rezultă din înșirarea unor întâmplări potrivit cărora înțelegem că „lumea“ refuză să se „potrivească“ cu „eroul“, nu invers. Traiectoria vieții lui, „poznele“ pe care le-a făcut (adică întorcând limbajul „antifrazic“ al scriitorului pe fața lui neambiguă, neechivocă, „pocinogurile“ pe care o „lume pe dos“ i le-a făcut lui Cănuță), sunt prea bine cunoscute, devenite proverbiale, ca să mai insistăm asupra lor. „Păcală“ a fost un simbol folcloric al lumii românești arhaice. Cănuță și Ion (din narațiunea cu același nume) reprezintă simboluri de nu mai prejoasă semnificație în raport cu acela al lui Păcală; îl vizează însă pe românul „modern“, — urgisit adesea de *istorie* în deplină cunoștință de cauză și tocmai de aceea neplecându-se în fața „absurdităților“ ei. Paradoxele firii lui Cănuță le-a rezumat Caragiale într-o frază neostentativ aforistică: „Istoria lui se poate asemăna cu istoria unui pahar care rabdă să-l umpli cu litra și pentru o picătură se supără și dă pe-afară“[3].

Mai „anecdotică“ în sensul neambiguu al cuvântului, mai *datată*, este istoria lui Lefter Popescu, personajul din *Două loturi*. Orice „mitologie“, orice „eres“, inclusiv — ori mai ales — ale propriei națiuni, se cuvin să fie discreditate, când faza dezvoltării social-istorice învederează că aceasta începe a deveni o necesitate obiectivă. E cea ce realizează Caragiale, prin peripețiile incluzând nuanțele întregii game a comicului pe care le înfruntă personajul principal, în *Două loturi*. Modestul funcționar de cancelarie anostă din celălalt veac, Lefter

---

[1] *Ibidem*, p. 29
[3] *Ibidem*, vol. 3, 1962, p. 99
[3] *Ibidem*, vol. 2, 1960, p. 103

Popescu, ajunge să vadă în *noroc* un fel de „Sesam, deschide-te!“, un panaceu atotvalabil în raport cu viața sa de până atunci, pradă a tuturor „expedientelor“. Însă pentru acest prea superficial ipochimen, „norocul“ nu mai reprezintă o iluzie îmbărbătoare, menită a înmănunchea toate energiile adânci ale ființei, așa cum fusese pentru poporul român prin veacuri, ci un superexpedient așteptat să se ivească lesnicios din afară, fără vreun efort angajând profunzimele ființei proprii. „Vina“ tragic-comică a personajului de aici începe. Lefter Popescu a pierdut simțul imemorial al poporului său și reține numai una din formulele de mai recentă accepție superstițioasă ale „norocului“: aceea de a avea acces la el prin cumpărarea unor bilete de loterie cu „bani împrumutați“. Peripețiile dramatico-burlești pe care trebuie să le înfrunte după aceea, până la constatarea că cele două lozuri ale sale se nimerise să fie câștigătoare, numai că „viceversa“, nu sunt decât emblemele succesive ale unui suflet meschin și ale unei derezonări iremediabile.

De *Ion...*, povestirea comico-tragică din 1909, am mai pomenit și în alt context, unde ni s-a părut a fi cea mai adecvată exemplificare parabolică a felului adânc de ideație, viziune asupra lumii, comportamentului caragialian, iar drept consecință — și de destin literar ori uman al scriitorului. Titlul însuși al narațiunii e străveziu autobiografic, însă povestea ca atare, perfect obiectivată, e de mare tipicitate. În elină, „Ion“ (=„Eon“) e fabuloasa ființă superioară participând la „Logos“, intermediind dinspre zei spre oameni propagarea „vocii adevărului“. Caragiale, ocolind posibilele accepții platonico-gnostice de odinioară, „halo“-ul mistic al acestora (într-anume fel, „datat“), învelește cu grijă sâmburele „mitic“ — care nu-i același lucru cu „mistic“ — în peripeții discret autohtonizate, însă fără limpezi determinări temporale ori de altă natură. Ca în toate narațiunile târzii de ambianță rustică, *toposul* preferat din motive foarte precise („de-sacralizante“, însă nu și „de-semnificante“) e „un han, cum erau în vremuri hanurile“ (loc de încrucișare și de „voroavă“ între tot felul de oameni, cu un rost atât de bine înțeles mai târziu și de Sadoveanu), „unde ospătau călători mulți, care treceau unii la deal și alții la vale“[1]. Aici poposește și „un flăcău, drumeț sărac, ostenit și prăfuit“, care „s-a așezat cuviincios pe o laviță, la un colț de masă subt umbrar, [...] și a cerut hangiului să-i dea și lui un sfert de pâine, brânză și o bărdacă de vin mai ieftior“. Pe urmă, când „l-au întrebat unul și altul: cum îl cheamă, dincotro vine, încotro se duce, cu ce rost și daraveri, dacă are părinți și rude; în sfârșit, cum fac toți drumeții când se întâlnesc care de pe unde“, flăcăul „le-a răspuns bucuros... că pe el îl cheamă Ion; că mai are o soră gemenă, cu care de mititel nu s-a putut împăca“ și „că soră-sa a avut noroc; iar el, ba: ea a ajuns procopsită, doamnă mare, primită pe la curți împărătești; iar el, umblând de colo până colo, [...], un... neprocopsit“. Observându-i un bătrân drumeț că poate „și tu ăi fi vinovat! ăi fi având și tu cine știe ce cusur or slăbiciune“, Ion răspunde liniștit: „— Poate oi fi având și vrun cusur, ce să zic?... dar despre slăbiciune, alta nu mai știu să am decât că nu pot suferi pe soră-mea... Și nu fac pas, să nu dau de ea, tot de ea și iar de ea. Și, cum o-ntâlnesc, nu mă pot stăpâni... mă reped ș-o apuc de piept... Chiar aseară am avut o întâmplare cu dumneei... M-au bătut ei, prietenii dumneei, straşnic, nu-i vorbă... halal să le fie!... așa mângâietură, n-am ce zice, de mult n-am mai căpătat; dar... nu-mi pare rău; încai mi-am sărat sufletul — i-am dat eu dumneei ce i se cuvenea...“[1]. E limpede că de „adevăr“ și de „minciună“ vine vorba aici; dar cu ce mireasmă și cu cât de bogate inflexiuni tâlcuitoare în zicere!

---

[1] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 3, p. 142

În asemenea context epic caragialian, de reliefare a tragicului cu mijloace ale comicului implicând toate virtualitățile acestuia, de la sarcasm până la umor, am lăsat pentru la urmă considerațiile în legătură cu schița *Arendașul român*, deși ea este anterioară celorlalte narațiuni de tipul avut în vedere aici. „Databilă“ aproape cât și *O scrisoare pierdută*, schița e în același timp deopotrivă de „indatabilă“ ca și piesa. Și nu doar ținând seama de însușirile ei artistice, singurele în măsură să dea relief și interes durabil celor documentare. Pe țăranul ciomăgit de arendaș în două rânduri îl cheamă tot „Ion“ și e, prin urmare, exemplificarea mai timpurie a sensurilor generice dezvăluite ulterior prin narațiunea intitulată chiar *Ion*..., care, am văzut, era o foarte complexă și modernă ilustrare a proverbului cu „adevărul“ ce umblă nu o dată „cu capul spart“. Scrisă în inimitabil stil aproape în întregime dialogic, schița era și un magistral avertisment formulat de cu vreme la adresa celor ce vesteau apariția „sămănătoriștilor“ și a „poporaniștilor“ cu pretenții de școală literară, dar prea adeseori și cu scrieri de serie. Faptul acesta se poate observa mai cu seamă în partea ultimă a schiței, acolo unde țăranul a mai fost bătut o dată de față cu subprefectul venit să cerceteze „pâra“, iar după aceea a fost catehizat de omul stăpânirii în stil și cu argumente izbitor presămănătoriste: „Când țăranul își mai vine puțin în fire, subprefectul îl întreabă: — Ei, ia spune, cum a fost... — Păi dumneata nu văzuși? — Lasă asta, ailaltă. — Ailaltă întocmai ca și asta, încă una și zac toată vara și la iarnă mor de foame. Mai bine îi fac acele zece zile [„de prașilă“, cu care pe nedrept îl încărcase arendașul — n.n.] și Dumnezeu o ști... — Ei, uite așa mai vii d-acasă; măi omule, când țăranii și arendașii trăiesc bine, le merge cu spor la toți; înțelegerea, dragostea între săteni și arendași este mana lui Dumnezeu pentru unii și pentru alții...“ etc.etc.

4. După cum arătam mai înainte, un sector distinct al epicii caragialiene e reprezentat prin nuvelete, îndeosebi prin majoritatea schițelor sau momentelor unde precumpănește gama întreagă a comicului specific scriitorului. Fără a exclude nuanțele mai mult ori mai puțin „blânde“ (sau de causticitate subiacentă) ale ironiei și umorului, prevalente-s, aici, ipostazele sfichiuitoare ale comicului caragialian și procedeele artistice în care prioritară e dramatizarea peripețiilor

---

[1] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 3, 1960, p. 143

prin „dialogizare“ frecventă. În felul acesta, autorul urmărește „monografic“ tipuri umane de o grotescă unitate în varietate, împrejurări, comportamente, instituții în grad înalt caracteristice pentru ceea ce numeam „o lume ca nelumea“. Sumedenia de „schițe“ și de „momente“ de acest gen, replică peste decenii a monumentalei „tetralogii comice“ și avându-și una dintre incipiențele cu valoare de model (*Temă și variațiuni)* chiar în anul când a fost reprezentată întâi piesa *D-ale carnavalului*, nu aduc o lume substanțial inedită în raport cu comediile. Scrutarea acesteia e însă mult detaliată, într-un moment istoric ulterior, și e făcută — s-ar zice — cu lentila entomologului. Indicațiile de regie din piese au devenit „tehnică narativă“ cu pondere sensibil crescută și rafinament corespunzător. Însă aceasta era concurată oriunde se potrivea de irepresivele porniri și îndemânări ale dramaturgului în a se supune particularei vocații „sinestezice“ a geniului său: de a „vedea“, „simți“, „estima“ situații ori naturi umane „cu urechea“ și, în consecință, de a se lăsa ispitit să procedeze — știind că îndeosebi astfel excelează — „monologic“ sau mai adeseori „dialogic“, într-o varietate uluitoare de ipostaze stilistice ale „oralității“. Iar așa fiind, chiar „persoana întâi“, cu variate funcții preambulare în momente și schițe, nu mai are atributul de principal *semn retoric* al narativității, dar una tot precumpănitor dramaturgică.

Firește că, prin marea lor concentrare specifică, schițele și momentele prezentau pentru Caragiale anumite înlesniri în ordinea plăsmuitoare, însă și dificultăți de o natură aparte, în funcție de care abia poate fi apreciată mai după o măsură intrinsecă performanța artistică a scriitorului. Avantajele constau în faptul că autorului îi erau la îndemână multe detalii de viață cotidiană nuanțate revelatoriu, nenumărate variații de mentalitate, apucături, vorbiri, în urma neobositei observări a lumii îndeosebi citadine, cu toate stratificările ei. Toate acestea nu putuseră fi înfățișate adecvat în comedii, mare parte din ele trebuind să fie lăsate pur și simplu în stadiul precreativ din pricina cunoscutelor rigori compoziționale ce le impune teatrul. Rămâneau deci asemeni materialelor unui sculptor, după execuția unei mari lucrări, prețioase prin sine și deci valorificabile prin ingeniozități ca ale lui Michelangelo, care, dintr-un bloc mic de marmură, inutilizabil altfel, a creat un celebru „cap de expresie“. O altă înlesnire la care scriitorul putea fi sensibil în epoca de după comedii, când într-adevăr se pare că elabora mai greu, deriva din marea flexibilitate a așa-numitului „gen scurt“, din posibilitatea acestuia de a se „mula“ pe forme de existență în oricât de repede schimbare și diversificare. Pe de altă parte, nu putea fi nesocotită șansa de a încheia mai repede un travaliu ce devenea chinuitor în proporție directă cu sporirea exigențelor caragialiene în materie de creație. Cât privește dificultățile noii specii, ele rezultau tocmai din dimensiunile restrânse ale acesteia, din faptul că în cadrul unui „moment“ ori al altuia nu mai puteau fi desfășurate acele „pânze“ și „caractere“ monumentale ce fuseseră înfățișate în comedii. Autorul, chibzuind la toate acestea, a găsit modalitatea de a întruni uneori mai multe „momente“ înrudite tematic într-un

„ciclu“, unde diferitele aspecte urmărite să se completeze și să se lumineze reciproc (cum e ciclul *Un pedagog de școală nouă*, apoi *Telegrame*, *Urgent*... etc.). În alte cazuri, scriitorul a creat numeroase „punți“ între anumite momente și schițe (spre exemplu, în seria de *Moftangii*, care nu include numai portretele înfățișate cu sarcasm în *Rromânul*, *Rromânca*, *Savantul*, ci tot atât de bine și schița-eseu pamfletistic *„Românii verzi“*, sau reportajul în ton antifrazic-burlesc: *Trădarea, românismului! Triumful străinismului!! Consumatum est!!!* ș.a.). Totul converge deci, în momente și schițe, spre a da impresia unei „lumi“ urmărite în cât mai multe din dimensiunile ei: a unei „comedii umane“.

Dincolo de elementele unei asemenea „unități“ bătătoare la ochi, lumea momentelor și a schițelor are o coerență latentă, ale cărei „chei“ scriitorul le-a lăsat să se întrevadă cu mai multe prilejuri, implicând un fel de justificare consternată, dar și învăluirea acesteia în zeflemea și (numai aparent) cinism. Într-o prefațare a primelor sale colaborări la *Universul* din 1900, căreia editorii i-au dat titlul de [*Păreri libere*], Caragiale reflecta melancolic-iritat după cum urmează: „E foarte greu, așa gândesc eu, să scrii românește; nu doar pentru limba românească, fiindcă și în limba noastră se poate spune frumos orice adevăr; ci pentru lumea românească, în fața căreia nu orice adevăr trebuie spus, fie spus cât de frumos — ba, încă mai ales atunci. Nu e vorba — în lumea toată, totdeauna, nu s-au putut și nu se vor putea spune toate adevărurile; dar nu crez să fie pe lume multe locuri unde să se poată spune mai puține decât la noi. — De ce oare? — Foarte simplu: fiindcă la noi din cale-afară multe adevăruri sunt supărătoare, stricătoare, primejdioase. — Lumii-ntregi? — Nu lumii-ntregi, ci unei părți din lume, care e mai puternică decât lumea toată. — O parte mai puternică decât toată lumea? cum se poate? — Se poate foarte lesne... — ? — Fiindcă toată lumea este mai slabă decât acea parte“. După răscoalele țărănești din 1888 și 1894, marele comic și-a radicalizat neîntrerupt nu doar voința de observare a celor ce se petreceau la noi, dar și mijloacele artistice trebuitoare spre a le „numi“ după cum pe drept meritau. Caragiale a devenit astfel în epoca de elaborare a schițelor ceea ce latinii ar fi calificat drept un „homo ridibundus“, adică un *scriptor* care „râde în hohote“ de ceea ce aude și vede. Cu *distinguo*-ul pe care scriitorul îl învedera prin „Moftul“ *în fața opiniei publice* (1893): „Nu ne batem joc de România și de românism, vorbe care se pronunță și se scriu cu un singur r, ci de rrromânism și de Rrromânia cu trei de rrr; nu de popor, vai de capul lui! râd atâția de el! ci de *poppor*, ba câteodată și *bobbor*, când e *rromânul* «supărat» și răgușit de supărare“[1].

Dar, atunci, de cine râdea „în hohote“ — cu toate știutele riscuri ale unei asemenea atitudini — Caragiale, la vremea elaborării aproape neîntrerupte a *momentelor și schițelor*? Să vedem, ținând seama pe cât e posibil numai de caracteristicile secțiunii anume pe care am crezut a o intui (a patra), în cadrul mai larg al „metamorfozelor“ epicii caragialiene. Spre a crea imaginea de „lume“ unitară, contemplată din toate laturile și actualizând toate resursele comicului său (unele având aspecte inedite în comparație cu cele din comedii), autorul se întoarce de câteva ori cu câtva timp îndărăt, spre a da cât de cât seamă de modul care i-a marcat ivirea (*Jertfe patriotice*, *Boborul!*, *Baioneta inteligentă*). De asemenea, spre a nu-și râde asa cum niumai el știa de „puternicii“ lumii din jurul lui 1900, dar și de cei reduși la un trai de „expediente“ și la zăpăceala mintală, năstrușnic-deformant reproducătoare a „ideologiei“ și „gravelor“ preocupări ce se propagau dinspre vârful „piramidei“ sociale, Caragiale a creat memorabilul tip al lui „Mitică“, cu toate derivatele lui onomastice, de mentalitate, de preocupări (*Mitică*, *Amici*, *Atmosferă încărcată*, *Situațiunea*, *Amicul X*... etc., etc.). Nu sunt uitați nici cei care își căutau cu obstinație ori avuseseră „norocul“ să le mai rămână câte un locușor de exercitare onestă a vreunei profesiuni, precum și de petrecere a timpului liber după pricepere. Adică prin opțiune proprie, ori acceptând cu luciditate condiția, imposibil de sustras cu totul de sub presiunea mediului, de „bodegă“, „berărie“, loc de „sindrofie intimă“, „cafenea“ din Capitală sau din vreun oraș de provincie (*Repausul dominical*, *Cam târziu*..., *Țal!*..., *Între două povețe*..., *Monopol*..., *Intelectualii*..., *La Paști* ș.a.). Prin tangență și nescutindu-i de o ironie întoarsă totuși spre umor, în *Repausul dominical*, spre exemplu, vine vorba cu o explicabilă stimă subiacentă de meșterii tipografi. În *La Moși*..., pe lângă atâția alții, fiecare cu pitorescul lui, în primul plan e menționată o... „moașă“ inofensivă, stârnind uimire și veselie numai prin excesivele ei apetituri culinare și explicabilele consecințe ale acestora. În *Monopol*..., hazul stârnit de petrecăreții ieșeni dintr-o „dugheană [...] plină de amici, toți funcționarii publici și profesiuni liberale“, cu care, „vesel“, și autorul intră „în combinație“, rezultă dintr-un inextricabil amestec de virulență și de comprehensiune bonomă: „... Și aperitive, și mezeluri, și vorbă, și discuție asupra «situațiunii dificile în care se găsește țara în urma tristelor evenimente, ca să zicem așa, și-n fața atâtor reforme ce această situațiune le reclamă imperios, dacă ne putem pronunța astfel», și apoi «asupra trecutului, prezentului și viitorului» [...] — și dezbateri, și vorbă, și aperitive, și mezeluri, și aruncă sâmburii [de măsline] — pi gios!...“[1].

---

[1] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 3, 1962, p. 266

În (cum de o uitasem?) scrisoarea trimisă lui Alecu Urechia din Berlin la 7/20 iulie 1905, care ar fi trebuit de mult inclusă la loc de cinste în volumele de „schițe“, Caragiale întrece multe asemenea scrieri prin neobișnuită vervă, gasconade, portretizări și autoportretizări caricatural-amuzante. Totul — prilejuit de un recent (și prim) popas în capitala Germaniei al lui Barbu Delavrancea și — probabil, fapt fără termen de comparație în românește — totul evidențiind mai bine decât oriunde cât de puțină „distanță“ temporală îi trebuia scriitorului pentru a strămuta în planul marii arte lucruri la care participase și ca actor, nu doar ca atent spectator. Din pelicula desfășurată cu o repeziciune ca pe vremea filmului mut, să reținem deocamdată (înțepenind evenimente și figuri ca în amintita epocă a cinematografiei) următoarele secvențe: „Începem [vizitarea orașului — n.n.] de vineri dimineața. Vezi-ne de acolo, pe mine, [...] ce figură fac eu, mă rog, la d. Meister Metzentin, frizerul meu, ceva mai mult, vecinul meu, când Barbu, pe care l-am recomandat ca «Herr Professor», răcnește că-l jupoaie! Uite-l cum aleargă de colo până colo, cu bogata lui capelură vâlvoi, săpunit, cu șervețelul la gât, văitându-se, și-n ruptul capului nu mai vrea să se lase «torturat» «... lui de neamț stup'pid!» Meiesterul, scrupulos, vrea să-l apuce să-l puie jos; Herr Professor țipă și nu se lasă, Doamne ferește! Furie mare... — Mersi, destul, maiher!... ta de neamț stup'pid! M-ai omorât domnule![...] De atunci, mereu mă-ntreabă d. Metzentin, când mai vine Herr Professor care i-a plăcut mult: «Sehr or'ginal!»“[1].

---

[1] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 3, 1962, p. 136

Mai „sehr original“ s-a dovedit Delavrancea după aceea, când l-a dus Caragiale să-i arate celebrul parc Tiergarten și împrejurimile: „Uite cum oprim trăsura și ne dăm jos, ca să fiu eu supus la un sever examen de silvicultură, și cum d. profesor, triumfător asupra ignoranței mele, îmi arată cu bastonul una câte una toate deosebitele esențe“: — Ăsta e brad, boule, ăsta mesteacăn, ăsta stejar, paltin, frasin, gorun, arin, fag, oțetar, jugastru, plută, plop, alun, corn, salcâm turcesc, tei popesc, lemn jigărit, lemn-câinesc, lemn păduchios, râia-pădurii — und so weiter. Eu urmez cu atenție, iar birjarul privește la noi cu mult respect, crezându-ne negustori străini, veniți să luăm în tăiere pădurea împărătească a orașului. Mai vezi-ne de acolo d-ta ce figură facem în fața Reichstagului [...] Eu stau umilit, ca un școler incapațe, mă rog, iar d. profesor mă muștruluiește la estetică: făcând cu bastonul gesturi indicative foarte largi, îmi arată («Uite, boule!»), una câte una toate ereziile artistice ale grandiosului palat [...]“[2] De-i va fi ajuns la conștință și lui asemenea uluitoare misivă, Delavrancea nu credem să se fi supărat; patetic și din fire, dar și prin ticuri oratorice, năvalnic, exprimându-se premeditat „plebeian“, se cunoștea prea bine ca să nu aibă și suficient umor.

Încolo, în momentele și schițele de viziune accentuat satirică, precumpănitoare e „lumea“ celor ce-și închipuiau a reprezenta în exclusivitate „Rromânia“ și „rromânismul“, adică Trahanachii, Tipăteștii, Cațavencii, Dumitrachii. Ce-i drept, ei apar în variante tipologice mai diversificate, mai particularizate decât în comedii. În completarea unui astfel de „tablou demografic“ se ivesc — unde și când trebuie — cei din „clientela“ respectivilor ipochimeni, precum și, asemeni unor rătăcitoare comete omenești, inși care n-au deloc sentimentul că le priește atare ambianță (deși nu i se pot sustrage), în frunte cu autorul. Ar fi de remarcat aici, chiar și în treacăt, că preocuparea scriitorului nu se concentrează exclusiv asupra unor astfel de tipuri și a ceea ce poate contribui nemijlocit la caracterizarea lor, ci și asupra multor detalii menite a le defini indirect. Iar așa fiind, țesătura narativă e mult mai complexă, mai rafinată decât se admite îndeobște, prin cam stereotipa reducție la „vidul spiritual“ al personajelor, care ar monopoliza atenția autorului și l-ar face sensibil aproape numai la „vorbirea“ specifică lor. Nu ne-am putea referi la o „epică“ a scriitorului decât cu un interes mai restrâns, dacă, aici, meșteșugul lui Caragiale s-ar reduce aproape cu totul la o „tehnică a expoziției dramatice“ și la cele ce țin nemijlocit de ea. În fond, adevărul ni se înfățișează altminteri, de străbatem cu privirea dincolo de prim-planuri. Esența personajelor din momente și schițe o distingem mai repede și mai complet prin „vorbirea“ acestora, dar întregirea nuanțată a imaginii lor — și nu doar a lor — ne-o dă „ambianța“, care, ea, le determină o parte însemnată a comportamentului. Să nu omitem că în genere, iar precumpănitor în schițele satirice, ceea ce „fac“ personajele e numai cu puțin mai semnificativ decât ceea ce „spun“, iar faptele acestora nu se pot isca decât prin reacție fată de obiecte și evenimente ce-s factori constitutivi ai unei anumite ambianțe. Fără climatul de București, torid, golit parcă de populație, nu ne-am putea imagina cum se cuvine pe zăpăcitul care confundă „strada Pacienței“ cu „strada Sapienței“, nici încă mai năuca discuție pe care o poartă cu „feciorul“ de la adresa greșită, precum și supliciile la care îl supunem pe nenorocitul de birjar în căutarea unei locuințe pe care tot o uită unde e, de vreme ce și-a pierdut... „sapiența“ *(Căldură mare)*. Priveliștea „veristă“ de la marginea unui mare oraș („multă zăpușeală“, „zaanaua“ unde „miroase a hoit și a sânge stătut în soare“, „vârtejul de muște“ și tot ce mai aflăm în continuare) — iată lucruri ce nu le-am afla fară drumul cu brișca descris de autor *(O plimbare la Căldărușani)*. De istețimea cutărui copil râzgăiat din cale afară și de modurile exteriorizării prea mult „dezmierdatului“ n-am afla lucruri suficient de edificatoare fără palpitanta, inedita pentru el călătorie cu trenul *(D-l Goe...)*. E bine să relevăm, prin urmare, că în momentele ori schițele caragialiene, mai cu seamă în cele satirice, ambianța descrisă cu predilecție de scriitor nu e doar localul de „petrecere“ după voie, sau după foarte pragmatice conveniențe. Pretexte de „epicitate“ constituie tot atât de bine alergătura dintr-o parte în alta a Bucureștiului, pe jos, cu birja, în tramcar, — prilej pentru Caragiale de a surprinde *din mers* cele mai funambulești situații ori discuții. Tot atât de priincioase pentru „agorafilia“ caragialiană sunt „excursiile“ de agrement (adică, mai adeseori, de pierdere stupidă de vreme), cu prilejul cărora pot fi înfățișate grupuri mai mult sau mai puțin eteroclite de oameni.

---

[1] *Idem*, *Scrisori și acte*, 1963, p. 19-20

[2] I.L. Caragiale, *Scrisori și acte*, 1963, p. 19-20

Nefăcând abstracție de cele dinainte, înțelegem mai bine schițele ori momentele ce interesează nemijlocit aici. O vizibilă schimbare de optică e în înfățișarea „triunghiului conjugal“, acceptat cu cinism de către soț, după indicii mai lăturalnice sau în deplină cunoștință de cauză *(Om cu noroc!, Mici economii..., Diplomație*, ș.a.), oricum apreciat cum se cuvine pentru caracterul său în atâtea chipuri profitabil. O atenție deosebită acordă scriitorul felului cum li se asigurau celor din lumea „puternicilor“ de cu vreme căile arivismului bine proteguit prin „relații“, „nepotism“ sau altminteri, cu amenințarea de nimicire a celor ce cutezau să încerce a se împotrivi practicilor hatârului *(Lanțul slăbiciunilor, Bacalaureat, Greu, de azi pe mâine... sau Unchiul și nepotul, Triumful talentului..., Tempora..., Dascăl prost, Premiul întâi — O reminiscență din tinerețele pedagogului)*. O grijă particulară pune Caragiale în evidențierea ridicolelor veleitarismului. „Ambițul“ mitocănesc-neghiob al unora de a avea acces în vârful „piramidei“, de a se iluziona că puteau să fie familiari cu suveranii de atunci *(25 de minute..., La Peleș)* e prilej de confruntare încă mai caricaturală decât în comedii a ceea ce „sunt“ și a ceea ce țin să „pară“ inșii dintr-o lume ce-i împiedică să-și reprezinte limpede statutul lor personal ori social. Nu e de omis că în schițele satirice nu doar „locul de petrecere“ (fie și în *Tren de plăcere)*, dar și „instituțiile“ abia încropite pe baza sacrei „Costituțiuni“ sunt urmărite de Caragiale cu o înverșunare rară. Motivul e străveziu: acolo, „minciuna“ de la temelia vieții personale ori sociale se verifică agravant — și la amploiați, și la solicitatori — prin minciuna care a iscat asemenea așezăminte publice. Reprezentanții instituțiilor respective, prin urmare, ca și cei ce li se adresează cu diferite solicitări, sunt în asemenea cazuri mai *inautentici* decât oricând și oriunde aiurea. Iată împrejurări proliferante de comic sarcastic a căror semnificație Caragiale a intuit-o ca nimeni altul în ipostaze de o palpabilitate aproape fantasmagorică. Ne gândim la caricatura de magistratură așa-zis democratică și la caraghioslâcul reprezentanților ei *(Justiție, Art. 214 ș.a.)*; la grotescul manierei de a îndeplini treburi importante de stat (*Accident parlamentar, Șah și mat!)*; la „furtuna într-un pahar cu apă“ iscată de patimi politicianiste și extrapoliticianiste *(Telegrame)*; la educația și instrucția din școală (*Un pedagog de școală nouă)*, dar și în faza așa-spunând „preșcolară“ *(Vizită)*; la „cea de a patra putere“ din statul ce-și zicea „liberal“ *(Temă și variațiuni, Groaznica sinucidere din strada Fidelității, Reportaj)*. Și, evident, trebuie menționate zaiafeturile prezentate sub nouă firmă, în „lumea bună“ din Capitală și din alte orașe ori de la mahala, dar rămânând sub semnul vechilor năravuri ale clevetirii, păruielilor, în genere — al amuzamentelor stupide *(High-life, Five o' clock, 1 aprilie, Scrisorile anonime, Amici, C.F.R.)* etc., etc.

Fiindcă în această secțiune urmărim *comicul narativ* caragialian mai cu seamă în ipostaza lui de „râs în hohote“, — să ne referim cu oarecare insistență doar la câteva schițe. *Telegrame*, spre exemplu, e capodopera între capodopere a „genului scurt“ din literatura română de până astăzi, implicând prin uluitor de polisemica ei concentrare un întreg „roman“ al vieții publice și particulare dintr-un oraș de provincie. Marea truculență e una de construcție. Schița pare exclusiv „monologică“ sau „dialogică“, adică realizată cu mijloace pur *dramaturgice*, deși, la o mai atentă judecată, e și în același timp nu este așa. Prin atitudinea adresării, „telegramele“ (folosite drept unic artificiu compozițional) sunt — de vreme ce își primesc răspunsul în aceeași manieră — ca niște „replici“

dintr-o piesă; prin conținut, ele sunt niște „scrisori“ de o conciziune la limită, trimițând „știri“ la distanță, adică *povestind* ceva pe calea lor specifică. De aici, exceptând nemijlocitul efect de surpriză al modului cum a fost concepută schița, numeroasele subtilități de ordin artistic mai profund. Înfuriindu-se, admonestându-se între ele în legătură cu cele ce li se întâmplă, personajele *își joacă* fiecare „rolul“, dar își motivează totodată postura de involuntari „actori“ cu specificări eliptice ale unor *fapte* ce țin de substanța „narației“. Iar așa fiind, fuziune mai desăvârșită între dramaturgic și epic nu cunoaștem — și nici efecte similare în ordinea densificării comicului buf, grotesc, ironic, sarcastic. În alte schițe, momente, scriitorul anticipa cu mijloace prin excelență literare arta cinematografică; aici, pe cea a televiziunii. Schița începe prin a da seama *ex abrupto*, în stil neutral-eliptic de asamblare a unor telegrame, despre burlesc-epopeicele certuri dintre guvernamentali și cei din opoziție. „S.O.S.“-urile telegrafice se țin lanț, se încrucișează derutant, făcând să se creadă că în capitala Moldovei (de unde se deduce că au pornit ostilitățile) ar fi vorba cel puțin de un razboi civil. Într-o manieră de bufonadă enormă, agravată de utilizarea *sui-generis* a convențiilor de comunicare „pe sârmă“ (cum le numea Zaharia Trahanache), avocatul — fost deputat — Costăchel Gudurău alternează „gudurătura“ cu „mârâiturile“, când se plânge de-a dreptul primului ministru că „Directoru prefecturi locale Raul Grigorașcu insultat grav dumnezeu mami și palme cafine central. Amenințat moarte“. Într-o nouă telegramă a aceluiași, dăm de prețioasa deslușire că nici Parchetul nu poate fi de vreun ajutor, deoarece „procuror lipsește oraș mănăstire maici chef“, iar înlocuitorul lui nesocotește plângerea, încât „tremur viața me, nu mai putem merge cafine“ și, în consecință, „facem responsabil guvern“. Telegramele de acest gen sunt dublate și de versiunile fratelui lui Costăchel Gudurău, Iordăchel (mare propietar, fost senator), care sfârșește prin a se adresa și regelui, amenințând că la o adică „[suntem] siliți face justiție singuri“. Până la urmă, înțelegem că împăcarea a survenit printr-un aranjament privind numirea lui Costăchel Gudurău în postul de „avocat al statului“. Pe urmă, ca în 1883, anul dezbaterilor și alegerilor cerute de revizuirea *Constituției* (cum aflasem din *O scrisoare pierdută*), ca în anul marilor răscoale țărănești, când știm din studiul *1907 — Din primăvară până în toamnă* cum a fraternizat în Parlament opoziția cu guvernamentalii, luăm și acum cunoștință din telegrama-“deznodământ“ că „pupat toți piața endependenți“[1].

Așa e cu toți „eroii“ schițelor și momentelor menite a stârni râsul nestăpânit: cei din *high-life*, *Five o'clock*, *Proces-verbal*, *Mici economii*, *Art. 214*, ori altele, atâtea și atâtea, prin care — avea multă dreptate Ibrăileanu — Caragiale devenea cel mai redutabil concurent român al „stării civile“, din planul ficțiunii beletristice de natură comică. În ciclul de schițe *Un pedagog de școală nouă,* altă capodoperă a lui Caragiale fără posibil termen de comparație, cel care elogiase în Bazil Drăgoșescu pe transilvăneanul care i-a rămas pentru totdeauna singurul mai de neuitat „dascăl" al său, dăm tot de un ardelean, „d. Mariu Chicoș Rostogan, distinsul nostru «pedagog absolut»". În literatura română, el reprezintă, de nu ultima, atunci cea mai fără de crutare luare în râs a savantlâcului fără de acoperire, a rigorismului de fațadă (și tocmai prin asta atât de stupid), a „ticurilor" așa-zicând profesionale și „profesorale", a exprimării cu pretinsă emblemă „neaoșă".

---

[1] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 2, 1960, p. 50-55

Ridicolul monumental rezultă, aici, din veleitarism, fățărnicie fară pic de inteligență, „pragmatism" cu atât mai tenace — cu cât e de mai joasă speță. Cu neaoșistic-latinizantul nume de „Mariu", cu minte nededată cu abstracțiunile pe cât e cu înjurăturile și cu „spiritele" de piramidal prost gust, Mariu Chicoș Rostogan îmbracă în pretins-aleasă vorbire „latinizantă" cele mai pitoresc-neghioabe „regionalisme". Iar pentru a-și masca în chipul arătat scleroza gândirii, un asemenea „dascăl" și, în genere, „intelectual" vrea să zăpăcească mintea celor ce stau să-l asculte prin proclamarea vreunei „metoaghe" și „direpțiuni" de cogitațiune care să simuleze ultimul cuvânt al „moghernității" (neapărat „intuikive"!). Totul — glazurat cu „spirike" mitocănești, menite a „gâghila" atenția „aughitoriului" și a-l face astfel mai receptiv „întrucât priveșke educățiunea prințipială". Firește că un asemenea tip, după trecere de atâția ani (și, dealtfel, potrivit intenției adânci a scriitorului) nu poate fi localizat numaidecât în provincia de unde s-a ivit aticul Maiorescu, un Slavici, un Rebreanu, un Blaga, atâția alți exponenți de frunte ai spiritualității românești veritabil moderne. El e de oriunde „păcakele" firii îl determină să se manifeste precum știm, având în acest sens și un anume concurs al împrejurărilor.

Asaltat de sumedenia reprezentărilor unui asemenea „teatru ciudat" (cum s-a exprimat odată), Caragiale lăsa să se întrezărească — într-o clipeală — și o altă „cheie" a schițelor ori momentelor. Priveliștea de „bâlci" nu diferit de realitatea care l-a sugestionat pe autor (ci a fost numai „stilizată" de acesta după învățurile artei sale), i-a sugerat năstrușnica „tablă de materii" din *Moșii (1901):* „ Turtă dulce — panorame — tricoloruri — bragă — baloane — soldați — mahalagioaice — lampioane — limonadă — fracturi — decorațiuni — decorați — donițe — menajerii — provinciali — fluiere — cerșetori — ciubere — cimpoaie — miniștri — pungași de buzunare — hârdaie — bone — doici — trăsuri — muzici — artifiții — fotografii la minut — comèdii — tombole — Moftul român nr. 8 [...] — cruci — Dumnezei — fluiere — alune prăjite [...] — muște — popi — cucoane — mateloți — impiegați — pensionari — suprimați — popor — seniori — dame — M.M. LL. [Maiestățile lor — n.n.] — A.A. LL. [Altețele lor — n.n.] — [...] — poeți — prozatori — critici — burgheji — [...] — capete pârlite — jupe călcate — bătături strivite — copii pierduți — părinți beți

— mame prăpădite — guri căscate — praf — noroi — murdărie — infecție — lume, lume, lume — [...]“[1]. În comparație cu o distingere bine cunoscută a lui Eminescu, potrivit căreia multă vreme la noi s-a păstrat ideea că „moșii“ sunt „patres“, simbolul legăturii cu „patria“ eternă, — iată ce deveniseră aceștia în vremea lui Caragiale. Prin *Moșii*, Caragiale dezvăluia cu același ochi vizionar ceea ce avea să reprezinte cu puțin timp înaintea răscoalelor țărănești de la 1907 „expoziția jubiliară“. Cealaltă „cheie“, mai trucat-„filosofică“, dar care abia ea ne edifică asupra conexiunilor de profunzime ale schițelor și momentelor de un „comic“ fără blândețe, e *Moftul — Studiu de mitologie populară (1893):* „Din vremurile anteistorice, pe când era lupul cățel, și până la epoca de astăzi, *Moftul* a ocupat totdeauna locul de căpetenie în afacerile de orice fel ale oamenilor. De dânsul este legată viața mai tuturor popoarelor. Mare parte din faptele eroice, judiciare, familiare, didactice, religioase, regale ș.c.l. au fost săvârșite numai și numai cu ajutorul acestui demon sau al acestui nostim zeu, căci mitologiștii nu se învoiesc asupra chipului lui de a fi. Dacă ne vom urca la izvorul vremurilor și vom urmări cursul vieții planetei noastre caraghioaze pas cu pas, de la cele dintâi ființe cu două picioare și până la ultimele mari evenimente — vom găsi totdeauna un păcală și un păcălit. Ca să susținem toate acestea nu vom căuta multe argumente; vom cita puține, însă puternice, așa că cel mai cârcotaș dintre cititori să se pătrunză că noi spunem totdeauna adevărul când nu ni se întâmplă din contra“[2]. Lui Caragiale nu i s-a întâmplat niciodată „din contra“, în privința rostirii „adevărului“ despre condiția umană considerată simultan în generalitatea și în particularizările ei. Ca probă concludentă și pentru această secvență, și pentru celelalte menite a ilustra ceea ce e *permanent* în atât de derutantele *metamorfoze* ale epocii caragialiene, vom invoca două schițe prea adeseori amintite, cunoscute, spre a nu li se uita sensul mai adânc: *Vizită și D-l Goe*... Ce e cu acești copii, despre care atâția comentatori au zis că sunt „victime“ ale „educației burgheze“ de pe vremuri? „Educația“ aceasta, relevată cât trebuia de către scriitor, nu poate fi contestată și motivează într-o măsură comportamentul lui Ionel sau al lui Goe. Din asemenea unghi scrutate, schițele sunt, firește, „databile“. Se iscă însă niște întrebări, dintre care le vom aminti pe cele strict trebuitoare. Când e mai neastâmpărat un copil mai mult sau mai puțin „bine crescut“ și când face mai multe boacăne? Când e numai cu părinții, care, oricât l-ar iubi și l-ar alinta (îndeosebi dacă nu mai au altul), îl opresc oricât de brutal de la năzbâtii care l-ar primejdui vădit, — sau când, fiind și musafiri de față, ezită să-l sancționeze mai drastic din explicabil orgoliu parental și din elementar respect față de convenientele „vizitelor“? Răspunsul e la mintea oricui. Pe de altă parte: cine e mai îngăduitor cu copiii „normali“ (*id est:* „neastâmpărați“)?;

---

[1] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 2, 1960, p. 525-526

[2] *Ibidem*, p. 240

părinții, respectiv „mamițica“ lui „d-l Goe“, ori bunicii, — în cazul de față „mam'-mare“? Răspunsul, iarăși, se impune de la sine, indiferent de timpuri, locuri, orânduiri sociale. Iată prin ce schițele *Vizită... și D-l Goe...* își au stratul lor mai abscons, „indatabil“, general-uman, ca și, dealminteri, toate celelalte, — amintite aici ori nu. G. Călinescu zicea că în *Amintiri din copilărie* Creangă povestește „copilăria copilului universal“, ceea ce a devenit o formulă comentatorie memorabilă și incontestabilă. Întrebăm însă, convinși că oricui răspunsul îi este la îndemână: nu înfățișează și I.L. Caragiale „copilăria copilului universal, iar mai în genere — *permanențe* ale raporturilor dintre copii și părinți, dintre copii și bunici, în schițe precum *Vizită* sau *D-l Goe...?* Că o face nu dinspre „polul“ mai blajin-comprehensiv al *umorului*, ci dinspre cel al *comicului* în multe feluri vulnerant, nu schimbă esența problemei.

5. O a cincea față a „metamorfozelor“ epicii caragialiene care ni s-a impus atenției, — printre cele mai distincte, — include, după cum arătam, paralel cu numeroasele scrieri în versuri slujind aceleași intenționalități, *parodierea* convenționalismelor derivând din conformarea lipsită de simț critic și de bun gust la rețetele vreuneia dintre școlile literare la modă, a vreuneia dintre ideologiile artistice ori transartistice care tindeau să se oficializeze prin efracție. Prin toate acestea se manifesta în alt chip atât de caracteristica atitudine a celui care zisese că, în politică, „votează regulat cu opoziția, deși îi este totdeauna antipatică“. Iar gândul mai adânc al lui Caragiale, înainte de un Arghezi, era că, dat fiind caracterul de *unicat* al oricărei compuneri artistice viabile, vocația autentică îi impune scriitorului poziția de „învățăcel“ perpetuu, oricând decis să ia totul de la capăt. Așa putem înțelege mai bine de ce scriitorul a refuzat să se „sincronizeze“ cu școlile și stilurile literar-artistice care i-au fost contemporane pe vreo altă cale decât aceea a *emulației*, delimitându-se neobosit de rețetarele lor fie în mod teoretico-ironic, fie în acela artistico-parodic. Pe „documentalistul“ Zola am văzut în ce fel sângeros l-a ridiculizat. Cu dreptate, uneori, alunecând spre exagerări, în alte dăți, pe „simbolistul“ și „instrumentalistul“ Macedonski l-a supus execuției pamfletistice în eseuri ca *Un frizer-poet și o damă care trebuie să se scarpine-n cap...* (1901), precum și în caricaturi de „sonete“ ori „balade“ numite „brutale“, „simbolisto-orientale“, „coloriste“, „macabre“ etc. Fervoarea experimentelor spiritiste de la întretăierea celor două secole din urmă și îndeosebi marele „preot“ al noului „cult“, B.P. Hasdeu, i-au prilejuit lui Caragiale scrierea mucalitului reportaj *O vizită la castelul „Iulia Hasdeu“* (1897), dar și mai înțepătoarele versuri din *Ruga spiritistului* (1893). La o anchetă literară din 1910 a revistei *Luceafărul*, scriitorul răspundea printr-un scurt articol zeflemist, *Poporanismul*, înlocuind gravele considerații teoretice pe care le-ar fi impus întrebările ce-i fuseseră adresate printr-o usturătoare „povață bătrânească“; o da „tinerilor literați români“ — și „nu tutulor, numai acelora cari n-au talent din născare; să caute, dacă se mai poate, să-l găsească, că doar nu-i vrun lucru așa de

mare; iar dacă nu l-or găsi, să se lase de meșteșug; că dacă n-ai talent, toate, toate sunt... degeaba"[1].

Ceea ce poate interesa cu deosebire aici e valoarea cert artistică a unora dintre scrierile de acest gen, care l-au impus pe Caragiale drept maestrul cel mai de seamă al „scrisului parodic" în românește. *Parodia* efectuată cu mijloacele literaturii e corespondentul *caricaturii* în pictură, identificând particularitățile mai de seamă — valabile prin sine ori demne de încriminat — ale stilului cuiva. Pastișate insidios, ele vizează producerea de variate efecte comice prin hiperbolizare grotesc-malițioasă, umoristic-năstrușnică, de „șarjă" amicală etc. Importantă în toate acestea e, desigur, *tipicitatea* constantelor, a tendințelor luate în răspăr, mai cu seamă a celor ce vădesc discrepanța dintre pretenție și reușită în cazul vreunui scriitor „en vogue" al unei întregi „școli literare". Dar nu mai de puțină însemnătate e și „arta" parodică, întrucât poate fi estimată ca atare chiar indiferent de „obiectul" parodiat. Este ceea ce, după încercări mai incidentale, fără vreo intenționalitate artistică prea limpede, ale lui Heliade, Alecsandri, Costache ori Iacob Negruzzi ș.a., dar și înainte de parodiile prea „cu metodă" scrise — uneori — ale unui G. Topîrceanu, a izbutit Caragiale să impună ca *specie distinctă*, grație și neîntrecutei sale lucidități, și uluitoarei inventivități, a geniului său verbal. „Barochismul" stilistic al lui Delavrancea, „neaoșismul" de mai multe feluri al lui Vlahuță, în genere tendințele pre-sămănătoriste și pre-poporaniste au fost surprinse cu neîntrecută ingeniozitate de către marele ironist încă în starea lor așa-zicând „amniotică". Astfel, în *Smărăndița* (1893), compunere parodică subintitulată „Roman modern", e pastișat și îngroșat cu mult spirit stilul din cale afară de ornat din nuvela *Sultănica*, aglomerarea de epitete și comparații rustico-neaoșiste de acolo. *Dă-dămult... mai dă-dămult*, apărută postum (1938), vizează mania verist-regionalistică a lexicului utilizat de către Delavrancea, dar mai cu seamă maniera de a încropi dialogul în *Bunica* și în alte asemenea narațiuni. Gândind să-și râdă din curat „chef" scriitoricesc de năvalnicul prozator, Caragiale uită scopul inițial și creează o capodoperă de pitoresc veritabil și patină în ordinea expresivității, — spre a nu mai vorbi de impecabilitatea construcției, de relieful personajelor și al situațiilor, de onomastică ș.a.m.d. Așa, după basmul fantastic, realistic liric etc. din literatura cultă românească, se cuvine acordat un loc al său și acestui insolit specimen de *basm parodic*, zănateco-grotesc, care începe cu: „Dă-dămult, mai dă-dămult stăpânea o împărăție fără margini Barlaboi-împărat, ce-i mai zicea și Ciungu-mpărat..." Urmează enumerări interminabile, rimate funambulesc, în ritm de „moară strictă", cu echivocuri năstrușnice: „Și era și însurat Barlaboi-împărat. Avea nevastă, și cu ea o fată. Altceva niciodată. N-avea noroc... băiat... de loc... Lucrau femeile toată ziulica, toată nopticica: țeseau, îmblăteau, înalbeau, depănau, torceau, dregeau, cârpeau, însăilau, coseau, tigheleau, tot așa și iar așa, ș-una ș-alta zor zoreau: ba din ac, ba din undrea, mama-mpungea, fata trăgea"[2]. Să vedem și cum sunt concepute dialogurile, în șui stil populisto-"etnicizant". Iată o convorbire, aceea de după plecarea lui „Barlaboi-împărat" la lupta cu „Șontâc-vodă: „Hai și noi, mamă, zicea împărăteasa. — Unde, mamă, întreba fata împărătesei. — La război. — Cum, mamă? — Cum a mers și tat-to, mamă. — Călare? — Nu, mamă, pe jos. Numa bărbații merg călare; hei! altfel sunt ei; noi suntem femei. Ce să facem acolo, mamă? — Ce-om putea, mamă. — Bine, mamă, tata, Barlaboi, ca Barlaboi; dar și noi? — Și noi. — Să ne batem și noi, mamă, la război? — Nu, mamă: la război, țesem noi!"[1].

---

[1] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 4, 1965, p. 490
[2] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 3, 1965, p. 563

Asemenea bijuterii de spontaneitate verbală și semantică, unită cu migala „meșteșugarului" deopotrivă de scrupulos în cizelarea giganticelor blocuri și a minusculelor pietricele, Caragiale a risipit prin publicațiile epocii sale cu rafinata „neglijență" a nababului. Nu ne vom ocupa, în consecință, de „parodiile" lui versificate, multe de o excelentă reușită în planul „tehnic" sau numai în cel aforistic (mai năpădit totuși de sicitate), ritmând „gânduri" ce nu-i dădeau pace. Poate că ar fi suficient dacă vom zice ceva despre așa-numitele *Poeme în proză* din 1909, unde e de regăsit supremul rafinament al „scriiturii" din istorisiri concomitente precum *Kir Ianulea*. În prima secvență a acestor *Poeme în proză*, intitulată *Prefață*, dăm de „cheia" mai puțin sofisticată a stilului urmuzian: „Atomă, celulă, organism; plantă, planetă; flori, sori; individ, familie, societate, umanitate; ieri, alaltăieri; înapoi; azi, nimic, deși tot, tot nimic, nimic tot; mâine, poimâne: înainte. Fizic, psihic, metafizic, epipsihic... tot: evoluțiune! [...] Mode, religiuni, sisteme filosofice, economice, politice, culinare, tot! O revoluțiune chiar, tot o evoluțiune — violentă; dar evoluțiune: fire, venire, devenire, parvenire; a parveni, deveni, veni, a fi... Și iar și iar. Momentul? — ceva nu eu față cu ceva eu; eu și non-eu față-n față: iată momentul... stadiul actual al evoluțiunii... Stadiul actual al evoluțiunii literaturii națiunilor civilizate este caracterizat prin pornirea, nu! prin școala, nu! prin biserica, dacă ne putem exprima astfel, simbolisto-mistico-enigmatico-chintesentistă, *Pontifex Maximus Mauritius Maeterlinckus*"[2]. Într-un asemenea „poem", numit de scriitor *Astrul amanților*, e parodiată până la sânge iarăși viziunea neaoșist-rustică și procedeele compoziționale caracteristice lui Delavrancea: „Sfântul Gheorghe. Primăvară. Tinerețe. Noapte neagră și tăcută. Nici un zgomot. Pace adâncă. De departe doar, s-aude colo-n vale, apa de la scocul morii — curge, curge. Satul doarme. Câte visuri! câte câte! felurite... Din culcușu-i, Sultănica se ridică binișor. Mama Leana nu o simte. Ostenită. Somn adânc. Fata iese-n cămășuță. E răcoare... dar i-e cald. Stă pe prispă și oftează. Merge-n vârful degetelor pân-la gard unde-i pârleazul, și ascultă apăsându-și sânul, care-i bate straşnic. Și așteaptă... Pași aproape... Este Niță!... Niță este! O ia-n brațe... Dulce clipă!... Când deodată, ca prin farmec, zboară norii. Luna mândră se ivește învelind în strălucire satul cufundat în visuri, în atâtea felurite... «Fugi degrabă, că ne vede!» zice fata... Niță fuge... fuge Niță. Dânsa merge iute-n casă. Mama Leana se deșteaptă, suflă nasul cu trei dește și întreabă: — Măiculiț, -ai fost afară? —Da, bunico. — Cum e vremea?... tot a ploaie? — Aș, a ploaie! e o lună, lua-o-ar dracu! Și s-așează la culcușu-i, apăsându-și sânul, care-i bate strașnic“[1].

---

[1] *Ibidem*, p. 564

[2] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 4, 1965, p. 530

Mai mult decât prin „parodia în versuri (unde avea ingeniozitate, nu talent), prin *parodia prozastic-dramaturgică* I.L. Caragiale a izbit cu o forță prin nimic mai prejos de a lui Maiorescu — criticul într-o „direcție“ literară simplificator-idilizantă, care, impunându-se efemer, a fost dezavuată cu o și mai implacabilă neîndurare numai după o generație.

6. A șasea și — artisticește vorbind — poate cea mai surprinzătoare și mai strălucită „metamorfoză“ a epicii caragialiene este cea a „povestirilor“ propriu-zise și a „poveștilor“ din ultimele două decenii de activitate scriitoricească. E vorba de narațiunile de un rafinament artistic cu atât mai perceptibil pentru cititorii avizați, cu cât e mai neostentativ, din *La hanul lui Mânjoală* (1898), *La conac* (1900), *Kir Ianulea* (1909), *Calul dracului* (1909) și celelalte basme de tip „cult“ din aceeași perioadă (cum e *Pastramă trufanda*, altele); până la complexa *Poveste* la care Caragiale lucrase în ultimii săi ani, fără s-o termine, ea fiind publicată postum (1915). În scrierile amintite și în cele ce le sunt ca un fel de sateliți e aproape imposibil de observat granița dintre *povestirea* vizând lucruri tangibile, verificabile ori cel puțin verosimile și nuanțele fantastice de un tip aparte pe care scriitorul înțelegea să le inculce basmului cult, — de cele mai multe ori având „izvoare“ străine, dar transpunându-le în românește cu o perfecțiune ce lasă în umbră „modelul“ cât și sonetul eminescian *Veneția*, comparat cu sălciul *Venedig* al lui Gaetano Cerri. Fără a-și fi uitat în vreo privință însușirile funciare de dramaturg, infailibila știință a comediografului de a „pune în scenă“ evenimentele, eroii, Caragiale e acum cu preeminență — în scrieri de mai amplă desfășurare cum sunt cele citate — un evocator, un narator în deplinătatea cuvântului, un „laudator temporis acti“, chiar dacă nu în accepția strict horațiană. Seria „experimentelor“ lui prin excelență literare, oricât de învăluite, se încheiase. Comicul în atâtea chipuri vulnerator de mai înainte (fie și acoperit, obiectivat, impasibil ca oglinda) lasă loc cu precădere uneia dintre multele sale valențe, împingând-o pe primul plan: umorul. Nepierzând din vedere observația de nemiloasă precizie a tipurilor, a moravurilor, scriitorul e acum un „filosof“ sau — mai cu precizie zis — un „înțelept“ neostentativ. Rămâne până la urmă străin de pedanteria ce totdeauna i-a repugnat, aducând în toate câte se impun „judecății“ sale artistice un fel de optică solomonică. Și e „liric“ acum Caragiale, foarte liric; chiar dacă, spre a evita sentimentalismele dezagreabile, deviază repede orice efuziune ce tinde să dea peste margini într-o direcție autoironică (filosofic-îngăduitoare și ea), când mascată, când mai directă. În totul, ceea ce mai înainte fusese *subtextual* ori *contextual* în scrisul lui Caragiale iese acum la vedere.

În toate acestea e o chestiune de subtilitate a modificării perspectivei, de distribuire specifică a luminilor și umbrelor, a accentelor. După cum de pe la

---

[1] *Ibidem*, p. 530-531

Năpasta, și *Arendașul român* înainte scriitorul începuse să dea contemporanilor ipocriți sau obtuji foarte lămurite lecții „tematice“ privind straturile sociale care îi puteau inspira în certe împrejurări „patriotism“, tot astfel a înțeles ca prin povestirile și basmele târzii să le ofere celor în cauză lămuriri mai după mintea lor în privința raporturilor strict artistice dintre „local“, aparent „întâmplător“, „efemer“ și „general-uman“, „universal-valabil“, „peren“, așa cum și le reprezentase în întreaga sa lucrare artistică. De aici, deplasarea spre umor, care presupune — de nu totala indulgentă, atunci comprehensiunea „înțeleptească“ în raport cu ceea ce e nu tocmai cum trebuie în natura umană și e, mai la urma urmelor, „ameliorabil“; numai că nu prin năprasnice schimbări la față, ci prin lucrarea neîntreruptă a speciei umane asupra ei însăși, prin sporirea cunoașterii de sine — între altele și cu ajutorul literaturii, al artelor în genere. Caragiale se decisese, prin urmare, să sintetizeze indiciile privind „cheia“ operei lui de o viață întreagă pentru cei ce ar fi binevoit s-o primească și s-ar fi priceput s-o întrebuințeze. „Povestitor“ și „umorist“ într-o ipostază ceva mai acidă decât a lui Creangă, „înțelept“ cu discreție, Caragiale selectează în această epică târzie a sa ambianță, tipuri, întâmplări pe masură, dând chip definitiv celor ce experimentase mai cu seamă de vreo trei decenii. Multă vreme, „topos“-ul privilegiat al operei scriitorului era orașul. Acum scriitorul e atras adesea de priveliștea rustică, având drept loc de observație apriată și „hanul“ (în *La hanul lui Mânjoală, La conac)*, dar și „răspântia drumurilor“ (ca în *Calul dracului*), adică locurile pe unde trec oamenii în calești ori în căruțe, pe „buiestrași“ sau pe jos, după starea fiecăruia, „unii la deal și alții la vale“. Alteori, ca în atâtea scrieri anterioare, ambianța e tot una de aglomerare citadină, numai că de oraș din timpuri revolute (cum e „politia“ domnitorilor veniți din Fanar sau urbea oltenească ce era odinioară reședința „Caimacamilor“) etc. În unele cazuri, la vremea aceasta de rememorări coborând parcă și spre îndepărtate straturi atavice, priveliștea e de „arhipelag egeian“ și, în genere, de Orient mijlociu (*Pastramă trufanda, Pradă de război...)*. Limbajul, evocator din necesități de „culoare locală“, dar poate că dictat într-o măsură de aceeași misterioasă alchimie atavică, are încrustat în el foarte expresive regionalisme, precum — unde era cazul — și neogrecisme ori turcisme dinspre sfârșitul de veac al XVIII-lea și începutul celui următor. Oamenii sunt contemplați cu nu știu ce voioșie subiacent nostalgică — așa cum adesea se întâmplă în anii suvenirurilor — prin prisma bunelor însușiri și a metehnelor în care precumpănitor nu e atât datul hotărnicit istoricește, cât general-umanul; „circumstanța atenuantă“ de motivație umanistică e că adeseori năzbâtiile, năstrușniciile, neroziile lor țin de vârsta tinereții, cu toate ispitele și credulitățile acesteia. „Weltanschauung“-ul subînțeles e — precum aproape totdeauna la Caragiale — al comunităților umane văzute ca „spectacol“, „teatru ciudat“, „lume ca nelumea“, dar cu sugestia mai insistent-generalizată“ decât în comedii ori în schițele satirice a ponderii factorilor „raționalizabili“. În funcție de toate cele amintite, Caragiale simulează ori perspectiva „fantastică“ a lucrurilor pe căile purei contagiuni psihologice (*La hanul lui Mânjoală, La conac)*, iar alteori dă fantasticului din vechi basme o funcție subtil alegorică (*Kir Ianulea, Calul dracului, Poveste)*.

Povestirea *La hanul lui Mânjoală* (ca și cea intitulată *La conac*, cu care se înrudește în mai mult de o privință, fără a fi vorba de vreo „repetare“) e polarizată de o întâmplare relatată la persoana întâi. Totul se petrece la un han și în locurile din preajmă, pe unde eroul se rătăcește, ajungând în cele din urmă de unde a plecat și putând fi urnit de acolo, după întoarceri repetate, abia prin mijloacele drastice folosite de oamenii polcovnicului Iordache, cu a cărui fată — „a mai mare“ — a sfârșit prin a se logodi și a se însura. Punând de fapt o problemă psihologică, asemeni nuvelelor consacrate ca atare (deși-s mai schematice în comparație cu polisemia ce proliferează aici în toate privințele), povestirea e de un „fantastic“ mai degrabă aparent, proiectat de mintea și mai cu seamă de inima eroului asupra lucrurilor. *La hanul lui Mânjoală,* e în același timp, o elegie cu mari truculențe umoristice pe tema unui trecut fără întoarcere, rememorat din perspectiva unui prezent foarte „pozitiv“, lipsit de atracțiile vârstei tinere — cu tot farmecul naivităților și închipuirilor de atunci. Se știe cum începe narațiunea; *ex abrupto,* fără încălcarea naturaleței, într-un inimitabil stil „vorbit“ de monolog interior, sincopat, în desăvârșit acord cu aerul preocupat al eroului, care trebuie să rezolve dilema de a merge și la han, dar a ajunge cum se convenise și la polcovnicul Iordache: „Un sfert de ceas până la hanul lui Mânjoală... de-acolea, până-n Popeștii-de-sus, o poștie: în buiestru potrivit, un ceas și jumătate... Buiestrașu-i bun... dacă-i dau grăunțe la han și-l odihnesc trei sferturi de ceas... merge. Care va să zică, un sfert și cu trei, un ceas, și până-n Popești unul și jumătate, fac două și jumătate... Acu sunt șapte trecute: ăl mai târziu până la zece, sunt la polcovnicu Iordache... Am cam întârziat... trebuia să plec mai devreme... dar în sfârșit!... de așteptat, mă așteaptă... [de vreme ce „vrea zor-nevoie să mă ginerească“[1], explică autorul — n.n.]. Survine, în continuare, o digresiune explicativă introdusă cu ireproșabilă îndemânare introspectivă în țesătura narațiunii; eroul își prefira prin minte fără voie, în ritm cu mersul calului, cele ce se zvoneau în legătură cu misterele de la han și cu faima de vrăjitoare a hangiței, — mod de a sugera atracția pe care aceasta o exercita asupra tânărului printr-o astfel de „vrajă“, cu un inefabil ținând de firea lucrurilor. Indicațiile topografice și mai înainte relevate se confirmă prin impresia globală a eroului intrat pe poartă; „O sumă de cară poposesc în curtea hanului; unele duc la vale cherestea, altele porumb la deal. E o seară aspră de toamnă. Chirigiii se-n-călzesc pe la focuri... de aceea se vedea atâta lumină de departe“ etc. Iar după aceea survine o caracterizare în parte dialogică, dar echilibrându-se desăvârșit cu pasajele narative, — toată numai zâmbet și maliție în surdină, — a hangiței, „frumoasă, voinică și ochioasă“, după cum și a tânărului, de mult timp „familiar“ cu Mânjoloaia și toate ale ei, — un fiu de boiernaș din vremuri de mult trecute, pe care îl cheamă „cuconul Fănică și e „curățel și obraznic, mai mult obraznic decât curățel“. Vine la rând descrierea zaiafetului în doi (tânărul, s-ar putea deduce, devenise ibovnicul „de inimă“, în raport cu alții, incidentali, al hangiței rămasă văduvă „de vreo cinci ani“ și egal de întreprindă în „afacerile“ negustorești, gospodărești, de inimă, oricare); totul e realizat cu o predilecție ce abia poate fi tăinuită (la nivelul *textului*), cu o artă a dialogului presărat de echivocuri prin nimic mai prejos de aceea a lui Creangă și nedepășind — ca și în cazul aceluia — marginile bunei cuviințe verbale. Psihologia tânărului încă necopt și a experimentatei hangițe sunt sugerate fără cusur, printr-un minimum de replici și comentarii subsecvente ale naratorului.

---

[1] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 4, 1965, p. 106

Întâmplările intră în stadiul „culminației“ prin plecarea precipitată a tânărului; o face cu inima îndoită, mai și intuind regretele bine mascate ale hangiței,pornind prin beznă spre „osânda“ care îl aștepta la polcovnicul Iordache. Și iată-l în acest moment al povestirii pe Caragiale, scriitorul care își râsese în atâtea chipuri de „romantism“, văzându-se împins spre situația — care aici „se potrivea“, după cum obișnuia să zică adeseori — de a înfățișa un *tablou de natură* - “état d’âme“ în felul consacrat de romantici; acela al furtunii care avea să-l facă pe „cuconul Fănică“ să rătăcească drumul: „Viforul creștea scuturându-mă de pe șea. În înalt, nori după nori zburau opăciți ca de spaima unei pedepse de mai sus, unii la vale pe dedesupt, alții pe deasupra la deal, perdeluind în clipe largi, când mai gros, când mai subțire, lumina ostenită a sfertului din urmă. Frigul ud mă pătrundea; simțeam că-mi îngheață pulpele și brațele. Mergând cu capul plecat ca să nu mă-nece vântul, începui să simt durere la cerbice, la frunte și la tâmple fierbințeală și bubuituri în urechi. Am băut prea mult! m-am gândit eu, dându-mi căciula mai pe ceafă și ridicându-mi fruntea spre cer [...] Mi-era rău... N-am făcut bine să plec! La polcovnicu Iordache trebuie să doarmă toată lumea: m-or fi așteptat; pe vremea asta, or fi crezut oamenii, firește, că n-am fost prost să plec...“[1] etc. Asemenea gravură e întru totul verosimilă și prin sine, însă autorul nu s-a îndeletnicit cu ea decât spre a sugera mai cu efect „furtuna“ din sufletul tânărului, care îl împinge în stări halucinatorii: iedul care i se aține în cale, speriindu-i buiestrașul și determinându-l să schimbe direcția, sentimentul „datoriei“ în luptă cu „amintirea“ celor ce lăsase în urmă, reacția violentă a simțurilor, — toate acestea puteau fi întețite și de vifor, dar la rădăcina lor constituiau proiecții ale unui creier înfierbântat și de gânduri, și de „tămâioasa“ cu care Mânjoloaia își îmbiase oaspetele din belșug. Eroul era deci într-o stare prielnică tuturor închipuirilor, nălucindu-i că a intrat într-o ambianță magică, făcând să-i apară nefirească — de vreme ce făcuse calea întoarsă fără s-o știe — strămutarea și multiplicarea în chip „poesc“ a astrului nocturn, prilejuindu-i discuția prozaică cu un paznic al locurilor, care pe cititori îi readuce brusc în planul realităților, iar pe erou îl readuce la... atât de râvnitul han.

Toate acestea devin evidente în pseudo-apologul final al acestei capodopere de spontaneitate în ordinea concepției și a execuției; acolo, unde eroul, acum de mult „om așezat“, discută sceptic și plictisit cu ipocritul de socru-său despre întâmplarea de odinioară, după ce auziseră de la un isprăvnicel că în noaptea ce trecuse hanul a ars cu hangiță cu tot: „— A băgat-o în sfârșit la jăratic pe matracuca! a zis socru-meu râzând. Și m-a pus să-i povestesc iar istoria de mai sus pentru a nu știu câtea oară. Polcovnicul o ținea întruna că în fundul căciulii îmi pusese cocoana farmece [...] — Ei aș! am zis eu. — Era dracul, ascultă-mă pe mine. — O fi fost — am răspuns eu — dar dacă e așa, polcovnice, atunci dracul te duce, se vede, și la bune... — Întâi te dă pe la bune, ca să te spurce, și pe urmă știe el unde te duce... — Da dumneata de unde știi? — Asta nu-i treaba ta, a răspuns bătrânul; asta-i altă căciulă!"[1]. Apucase și polcovnicul, în anii mai tineri, să-și facă parte din cele „bune" ale „diavoliței" de la han?

---

[1] *Ibidem*, p. 109-110

Un magistral pretext de epic a devenit, în *Kir Ianulea*, fantasticul destul de stereotip din *Belfegor-ul* lui Machiavelli. Caragiale, pornind de la anumite implicații de acolo, îngroșându-le prin localizarea în Valahia sfârșitului de veac fanariot, parodiindu-le într-o măsură, a creat o scriere cu semnificație — s-ar putea zice — de „misoginism amabil". Iar prin convergența valorilor, efectelor artistice propriu-zise, a scris o *nuvelă istorică* unică în felul ei, unde nu știi ce să admiri mai mult: evocarea cu lux de amănunte a unui București ce acum ni se pare legendar?; viața, moravurile, limbajul „divaniților" și al negustorimii de cu mai multe orânduiri sociale în urmă?; „atmosfera" tiranică de timpuri și locuri ce ne sunt reprezentate ca și aievea, deși astăzi pot fi imaginate doar pornind de la palide vestigii?; înțelesurile mai general-umane pe care le proliferează nuvela?

Folcloriștii ne asigură, cu lux de amănunte savante, că în *Kir Ianulea* e vorba de motivul „diavolului însurat". Va fi fiind! Însă, în nuvelă, acest motiv e subsumat unuia mai cuprinzător, narațiunea lui Caragiale constituind de fapt o adaptare de chip aparte a parabolei biblice privitoare la „mărul" cunoștinței binelui și a răului. Cum dă de înțeles scriitorul, amuzându-se, acest „măr" le este trebuitor, generație după generație, nu numai „Evelor" și, în genere, oamenilor, ci și dracilor, care trebuie să cunoască totul prin experiență nemijlocită, — după cum și zice Dardarot, craiul întunecimilor: „politica împărăției noastre cere ca să știm tot, fără greșală, nici îndoială..."[2]. Proclamația aceasta „de principii", pe care „împăratul iadului" o emite „scrâșnind strașnic" și tușind „de i-a pârâit jețul" e motivată așa: „— Afurisiților! [...] toți oamenii sosiți de pe la dânșii aici la noi nu se plâng decât numa și numa de soțiile lor; toată vina pentru pierzarea lor o aruncă în spinarea nevestelor; pe care-l întrebi de ce a ajuns aici: «femeia» și iar «femeia». Măi, am zis eu în gândul meu, adevărat să fie asta?... Pe spusele oamenilor, firește, mare temei nu putem pune, fiindcă-i știm ce iubitori de adevăr sunt. Dar iarăși nu-mi vine să las așa ciudat lucru fără de aproape cercetare [...] Mai întâi, era să vă poruncesc a supune la cazne fioroase pe toate femeile, doar de-om afla de la dânsele un crâmpei de adevăr; dar, pe urmă, m-am gândit că nici așa n-ajungem la mare ispravă; le cunoaștem și pe dumnealor cât de-ndărătnice și de-ncăpățânate sunt"[3]. În consecință, împăratul iadului" îl pune pe Aghiuță să ia din tezaurul Întunecimii sale „suta de mii de galbeni aduși alaltăieri cu zgârcitul pe care-l îngropară cu talerul pârliții de mahalagii, că-ncepuse să le miroasă", să-și alcătuiască „chip de om muritor" și să se ducă pe pământ. Poruncile și povețele pe care i le dă Dardarot în continuare „mucalitului" de drăcușor sunt de o inimitabilă culoare verbală și de o echivalentă creștere a înțelesurilor: „Acolo — ascultă bine, astâmpără-te cu codița! — să te căsătorești și să trăiești cu nevasta zece ani. Pe urmă să te faci că mori; să-ți lași acolo trupul, și să te-ntorci să-mi dai socoteală una câte una de toate pân câte ai trecut ca om însurat... [...] — ... Și să mai știi — a adăogat Dardarot, după ce a stat puțintel la gânduri — că în toată vremea de zece ani pe pământ ai să fii supus la toate necazurile, slăbiciunile și ticăloșiile pământenilor... la neștiință, la sărăcie, robie, prostie și la mânie chiar, rămânând să te aperi de toate relele cum ăi putea și cum te-o tăia capul... Înțelesu-m-ai, puiule? Ce să mai zică puiul? Nu mai încăpea câr-mâr; că Dardarot, cât îi vorbise, nu-l slăbise din gheară"[1].

---

[1] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 4, 1965, p. 112
[2] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 4, 1965, p. 155
[3] *Ibidem*

Iată ce devine, așadar, prin parodie demistificatoare, stăpânul beznelor, prin felul cum îl „mângâie" și-l sfătuiește pe Aghiuță. „Mititelul" a luat așadar chip de om, „nici matuf [adică, potrivit înțelesului acestui turcism, „decrepit" — n.n.], dar nici prea țângău [„imberb" — n.n.]; om tocmai în puterea vârstei, frumos și arătos; și, după ce s-a gândit în care loc anume să meargă pe pământ, zice [rezumând sardonic o anume latură a pragmaticei „filosofii politice" caragialiene]: „«Știi ce?... Am să mă duc la București... cunosc orașul... (că mai umblase de multe ori p-acolo) e loc de petrecere. Banul e scump; învârtit bine, aduce peste sută la sută; vorba veche: dacă ești sărac, du-te-ntr-o politie bogată... din ce scapă pântre degetele altora poți culege destul; dacă ești bogat, du-te-ntr-una săracă... din orice firimitură dă s-aducă un nevoiaș la gură, îi smulgi peste jumătate»"[2]. Numai că, parafrazând tot o vorbă veche, Caragiale își face o mare desfătare de acum înainte din a arăta că socoteala diavolilor nu totdeauna și pretutindeni se potrivește tocmai-tocmai cu aceea a oamenilor. Aghiuță, dar, a luat înfățișarea unui negustor bogat, cu numele de Kir Ianulea, și-a alcătuit o biografie adecvată și, stabilindu-se în Bucureștiul din vremea de către sfârșit a cârmuitorilor fanarioți, și-a cumpărat „niște case mari în mahalaua Negustorilor", a început să meargă pe la sindrofii, unde făcea cunoștință „cu fel de fel de negustori, ba și de boieri", care, văzându-l „cu dare de mână", „levent și galantom", „umblau cu dinadinsul să-l ginerească", îndeosebi când „aveau mai multe copile decât stare". Însă, dracul tot drac! Chiar când a prins chip omenesc, suferă,sugerează printre rânduri autorul, de prea multă „logică". Așa și Aghiuță, alias Kir Ianulea. Chibzuind că fetele de boieri pot fi cam prea năzuroase, „pusese ochii pe o tânără din vecini — o chema Acrivița, fata a mai mare a lui Hagi Cănuță, toptangiu pe vremuri", cândva bogat, dar acum în urmă, cu „trei fete, una după alta gata de măritat, și încă doi feciori [...] cam nepricopsiți", ajuns cât se poate de „ififliu" (=„sărăcuț"). Acrivița, după cum aflăm, „era vestită de frumoasă", dar — ca Mânjoloaia, ca drumețul „șașiu“ ce-i pricinuiește atâtea necazuri ageamiului tânăr din povestirea *La conac* — „numai atâta cusur avea și ea, că se uita, uneori, nu totdeauna, cruciș“, — ceea ce, semnificativ, lui Kir Ianulea „îi plăcea [...] cu deosebire“[1].

---

[1] *Ibidem*, p. 156
[2] *Ibidem*, p. 156-157

Parând a-l place și fata, Kir Ianulea s-a însurat cu ea fără a mai pretinde zestre, iar după aceea începu a gusta pe îndelete din ambrozia căsniciei, după cum i se poruncise. Mai întâi, a trebuit să afle că, întruchipate în aceeași persoană, una e „logodnica“ și cu totul alta e „soția“, după ce — vorba legiuitorilor — și-a ales-o, „de bună voie și nesilit de nimeni“. După „o nuntă strălucită cum nu se mai pomenise vreodată în mahalaua Negustorilor (explică autorul, amuzându-se, dar și vizând o meteahnă mai general-femeiască) — parc-a întors-o pe dos. Până la sfârșitul cununiei, duminică seara, era blândă și supusă ca o mielușea; dar, luni dimineață, s-a ridicat din pat ca o leoaică... A chemat toate slugile, femei și bărbați; s-a uitat o dată chiorâș de i-a băgat în spaime pe toți și, de față cu bărbatu-său, le-a zis: — Să știți că de azi încolo sunt eu stăpână aici! Și să mai știți că cu Ianuloaia n-o să vă meargă cum vă mergea cu prostul de Ianulea! și încă să mai știți că eu am toane: pe cine m-o supăra cu atitica măcar, îl plesnesc și-l trimit numaidecât la agie să-și ia merticul și de-acolo! Scurt!... Ați înțeles?... Aid-acuma! ieșiți afară! De atunci, zi cu zi, cocoana se făcea mai aspră și mai țanțoșă; și, de ce era ea mai țanțoșă și mai aspră, d-aia kir Ianulea o iubea mai tare; și de ce creștea dragostea dumnealui, de-aia-i creștea și ifosul dumneei“[2]. După bruftuluielile din începuturi, marcate de Acrivița prin câte un „nu mă mai plictisi!“, Kir Ianulea a trebuit să observe cum „i-a dat în cap cocoanei să-ntoarcă foaia, să-l prăjească și pe altă parte: s-a prefăcut că-l teme, că e zuliară. S-a prefăcut azi, s-a prefăcut mâne, pân-a-nceput chiar să crează“, adăugând prin aceasta încă o circumstanță de mare agrement în viața familială. După aceea, pe Acrivița au apucat-o luxul și petrecerile exorbitante, așa încât Kir Ianulea „nu se mai ajungea din venituri“ și a început să se împrumute și să cunoască plăcerea inedită a relațiilor cu creditorii care țineau să-l „execute“ la scadențe. Văzând așa, Acrivița (nume ce sugerează „acreala“ de atâtea rele iscătoare) s-a gândit că „eu cu budalaua, cu capsomanul ăsta de Ianulea, mult n-am să mai fac purici...“, încât „ia să mă gândesc la viitorul meu...“ Și s-a gândit în chipul următor: „... zi cu zi, i-a luat diamanticalele și sculele și argintăria, și le-a pus la păstrare la Hagi Cănuță; pe urmă, a-nceput să vânză și de pân lucrurile de preț ale casei, despre care «budalaua» habar n-avusese să facă și el, ca orce negustor cuminte, o catagrafie“. Totodată, „s-a luat cu binișorul pe lângă el“, după unica sfadă de la o petrecere, unde „leventul“ devenise „capsoman“ din indignare față de clevetirile fanteziste ale neveste-sii și amenințase s-o trimită „la balamuc“. „A-nceput să-l mângâie și să-l mâglisească“, cu dese „strânge-l iar și pupă-l“, în scopul de a-l determina să-i înzestreze surorile nemăritate, „iepele lui Cănuță“ — cum le ziceau mahalagiii, și pe „neproposiții“ de „frățiori“, cărora „să le faci dumneata rost de un căpitălaș, să s-apuce și dânșii de vreo negustorie, că sunt gogeamitea gâliganii acuma, nu mai face să se lase tot în spinarea bătrânului“[1]. Pe urmă, iarăși, o vreme s-a legănat în nădejdi Kir Ianulea, pornind-o din nou cu petrecerile, ca să facă după cheful nevestei. Auzind însă că frații ei au dat faliment cu „negustoria“ lor, băgând de seamă că fusese pus sub supraveghere de către creditori și că în ladă îi mai rămăseseră câteva sute de lire, a fugit de acasă într-un zori de zi, spre a scăpa de ocară și închisoare, unde ar fi urmat să fie dus pentru „mufuzlâc“. După o urmărire spectaculoasă, a scăpat, ascunzându-se în via unui mărginaș al „politiei“, Negoiță, de pe la „Cuțitul de Argint“. După aceea, voind să-și răzbune pătimirile îndurate de la neamul femeiesc, a intrat în sufletul unei fete de bogătaș din Colentina, într-al tinerei soții a Caimacamului de Craiova, al fetei lui Vodă (vorba vine: era, de fapt, copila naturală a unui falnic „palicar“, aghiotant al prințului, căpitanul Manoli Gaiduri), al unei nepoate a mitropolitului, — dându-le un fel de comportament epileptic. Încă tot încrezător în „iubirea de adevăr“ și în echitatea pământenilor, Aghiuță — din recunoștință față de podgoreanul Negoiță, care îl salvase de la pierzanie — îi indicase formula cu care să vindece pe prima bolnavă, suficientă spre a-l procopsi pentru toată viața, avertizându-l că după aceea „nu-ți mai sunt dator cu nimica“. Dar ți-ai găsit! Dracii tot draci și oamenii tot oameni. Având nechibzuința să-i povestească lui Negoiță și de pătimirile cu Acrivița, acesta a căutat-o și i-a împărtășit și ei formula magică; ajuns bogat, prin grija Caimacamului de Craiova, nu înțelegea să se permanentizeze în postura de doctor vindecător al fetelor sau femeilor apucate de pandalii.

---

[1] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. IV, 1965, p. 159-160
[2] *Ibidem*, p. 160

Așa, de la o vreme unde apărea Aghiuță să-și facă mendrele, se ivea și fosta lui nevastă cu câte un: „Aici mi-ai fost ascuns, Ianulică? și eu te căutam ca o nebună... fos-mu! parighoria tu cosmu!“ (în elină: „lumina mea, mângâierea lumii!“). Iar Aghiuță, de frica mare ce băgase în el Acrivița, a trebuit să sfârșească prin a o lua la sănătoasa drept spre iad, unde-și povesti în amănunțime „experiența“ (spre marea distracție a lui Dardarot și a diavolimii de obște), sfârșind prin a cere următoarele: „— Întâi, pe Acrivița și pe Negoiță să nu-i văz vreodată p-aici!... Ducă-se la rai, să se-mpace sf. Petre cu ei cum o ști. — Bine... Și al doilea? — Al doilea, să mă lăsați să mă mai odihnesc și eu puțintel acasă, că m-am dehulat [adică „se obosise peste măsură“ — n.n] de atâtea trebușoare pe pământ“[2]. Sunt limpezi, după cele arătate, ramificatele implicații folclorice ale motivului din *Belfegor*, care la noi, înainte de Caragiale, îi prilejuiseră lui Creangă scrierea incomparabilelor sale *Dănilă Prepeleac și Povestea lui Stan Pățitul*. Însă, cum ziceam, dincolo de latențele generice ale motivului, luat doar ca pretext, Caragiale s-a folosit de prilej spre a picta un nuanțat tablou al Bucureștiului de început de secol al XIX-lea și spre a crea o extraordinar de sugestivă narațiune vizând pitorescul (și — am văzut — deopotrivă „general-umanul“) tipurilor, moravurilor, limbajului, unei topografii nu tocmai ușor de reconstituit astăzi. Pe lângă „arhaismele“ definitorii pentru vorbirea de epocă pe care le-am citat, textul conține atâtea altele pe care le lăsăm în seama plăcerii cititorului de a le cerceta cu de-amănuntul și a se desfăta cu ele; în privința expresivității limbii ce și lor li se impunea, Mateiu Caragiale (în *Craii de Curtea Veche)*, I. M.Sadoveanu (în *Sfârșit de veac în București)*, atâția alți scriitori de seamă și-au aflat un maestru de neegalat — care îndeamnă la *emulație*, nu la *imitație* — în plăsmuitorul lui *Kir Ianulea*.

---

[1] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 4, 1965, p. 164-165
[2] *Ibidem*, p. 175

Dintre „basmele“ cu relativ mai mare stăruință respectând „regulile“ genului, *Calul dracului* (1909) e probabil cel mai caracteristic. Autorul e licențios aici, în fond, cât și Creangă, cel din *Povestea poveștilor*, numai că fără „verdeața“ verbală de acolo. Întâi, aflăm de o babă care cerșea „la marginea unui drum umblat“ (iarăși *toposul* preferat al narațiunilor caragialiene de pe urmă), ea fiind în realitate „o fată de-mpărat mare, care, de mititică se dedese la știința farmecelor și la meșteșugul vrăjitoriei, și, pentru păcatele ei, fusese blestemată să se preschimbe în hodoroagă cerșetoare și să nu-și mai ia înfățișarea ei de mai-nainte decât atunci când o putea păcăli pe dracul, ba încă, și atunci, numai pe vremea-nopții“[1]. Oamenii care îi dau de pomană, vorbele lor, priveliștea sunt mai din abundență decât oricând rustic-românești, — numai că implicând infailibila știință a scriitorului de a evita orice ostentație neaoșist-sămănătoristă ori altminteri. Motivația artistică a alternării planului „real“ cu cel „fantastic“ e concretizată de o tranziție naturală cât și la Creangă, — dacă nu și mai ingenioasă. Ireproșabilul meșteșug compozițional al scriitorului e de surprins mai cu seamă în emiterea „semnalelor“ expresiv-licențioase, de o simetrie și de o „inocență“ mimată fără greș. După ce se potolește umbletul de pe drum într-o zi când era „târg devale“, iar baba se culcase la un ceas când „urcase luna cam de două suliți“, cu spatele spre lumină, fără să aibă totuși somn, — iată un călător întârziat, tânăr zdravăn, deși frânt de oboseală, care, la milogeala cerșetoarei, se „abate din drum și-i zice“ « — Bună seara, băbuțo; da... n-ai adormit încă? — N-am adormit, măiculiță; că n-am somn, vai de păcatele mele!»“. Dialogul ce urmează, — prim „semnal“ licențios, încă foarte abscons, — e de toată savoarea, de o inedită culminație a modului caragialian de a excela pe asemenea planuri: „— Da de unde vii dumneata, măiculiță, de-ai întârziat așa pe drum? — Hei! de unde viu eu... viu de departe... — De departe, ai?... [ripostează, vedem, cu insidioase inflexiuni în glas, baba — n.n.] Și... un'te duci? — Hei! unde mă duc eu... mă duc departe... — Departe, ai?... Da... cum te cheamă pe dumneata? — Prichindel mă cheamă... — Da... de câți ani ești?... că te văz crud de tot... — Merg pe șaptesprezece...“, ș.a.m.d. Astfel „baba“ și-a formulat în mintea-i o ipoteză cât se poate de plauzibilă despre veritabila identitate a lui „Prichindel“. Cu elemente de „oralitate“ meticulos stilizate, gestică, mimică, inflexiuni dialogice amintind prin câte ceva pe cele din *Moș Nichifor Coțcariul*, sunt descrise ospățul ce-i oferă „baba“ lui Prichindel și schimbul de vorbe parcă, așa, de conveniență. Ce urmează, prin „tranziții“ cu mare meșteșug mascate, e din ce în ce mai concludent. „Prichindel“ adoarme, iar „baba“ observă că — de sub cerga ce-i oferise — se dădeau la iveală „coada“ și „cucuiele“ frunții de drac. De aceea și procedează în consecință: la o metaforică siluire a copilandrului diavolesc, întrerupându-i somnul și determinându-l să „zboare“, într-a-nume chip (autorul respectând prin limbaj toate convenientele cavalcadei de aievea), într-un peisaj primăvăratec încărcat de toate sortilegiile, până spre zori, când diavolul o ia la goană spre întunecimile lui, iar „prințesa“ sortită a se arăta ochiului comun drept „babă“ reîncepe stereotipul „Faceți-vă milă și pomană de o biată păcătoasă fără putere!“ Dacă ne gândim numaidecât la *sens*, acesta este — ca în folclor, ca la Creangă — că „mintea“ omului nici o forță malefică nu o poate covârși; de suntem atenți cu deosebire la „arta“ narațiunii simili-fantastice, reținem un nou tablou de „misoginie“ netransformată în „Weltanschauung“.

---

[1] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 4, 1975, p. 181

În neterminata *Poveste* apărută postum (1915), cu numeroase variante, Caragiale pare a fi voit să respecte basmul folcloric mai în *litera* lui, necovârșind prin dialog desfășurarea epic-fantastic propriu-zisă, dar nepierzând din vedere înțelesuri și contemporane, și mai general-umane, care îi deveniseră limpezi până la obsesie. Nepotrivirea chibzuințelor paterne, dar mai cu seamă materne, în legătură cu aranjamentul de căsătorie a „coconilor“ împărătești, e în această *Poveste* o abundentă sursă de epic pe care l-am putea numi diplomaticesco-„machiavelic“. Însă, fără a stărui în analize amănunțite, să observăm numai că marele scriitor pare să-i fi imprimat acestei scrieri ale sale, dintre cele *excelente* fără alt adaos, un înțeles alegoric determinat de întâmplările anilor 1906-1907. Întreaga *Poveste*, cu tot aparatul epico-fantastic luxuriant, e mai curând o „meditație“ cu străvezii aluzii pe tema resorturilor „puterii“ în statele de dincoace de tărâmul „basmului“. „Floarea“, împărăteasa, e cu ceva din „Lady Macbeth“ (nu chiar atât de scelerată ca aceea). Iar fratele ei, „Verde-voievod“, care — zisese și Eminescu în celebrul ciclu de articole intitulat *Icoane vechi și icoane nouă* (1877) — „de mic nu prea călca a popă“, e un fel de Brigbelu (din *Gemenii“)* ori de Ștefăniță-vodă (din *Mira* și versiunile aferente), care gândea că „lumea“ îi trebuiește lui, nu că el i-ar putea deveni de folos „lumii“ O reflecție a povestitorului, în stil indirect-liber, este întru totul elocventă: „Ei! n-ai ce-i face: Așa e lumea noastră: bine și rău, rău și bine! Dumnezeu a dat o dată de toate din destul cu ridicata; iar omul tot cântărește cu mărunțișuri; și vine cântar după cântar: marfa tot aia și cântarele tot altele; unul bate mai la drepta, altul mai la stânga, unul simte mai mult, altul mai puțin; dar să tragă vreunul drept de tot, fără greș de tot, peste putință omului!“[1].

7. Rămâne să mai spunem câteva cuvinte despre așa-numita „memorialistică“ a lui Caragiale, în care vedem o parte integrantă și de rară strălucire a artei sale scriitoricești. „Pudoarea“, discreția, chiar unele explicabile „răstălmăciri“ de

---

[1] I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 4, 1965, p. 593-594

nemijlocit ordin biografic din scrisul său (și pe care le-am lămurit cu diferite prilejuri, mai înainte), nu dăunează caracterului de „artă caragialiană“ — în cea mai exigentă accepție a termenului — al acestor scrieri. După cum nici „înțelesului“ pe care a voit să li-l acorde scriitorul, publicându-le, nu-i prejudiciază eventualele omisiuni sau modificări ale datelor și împrejurărilor. Fiindcă, am subliniat dintru început, Caragiale voia să scrie *memorialistică* în accepția strict „artistă“, nu în cea „brut-stilizată“ a termenului. Elemente „memorialistice“ apar în opera caragialiană unde nu te aștepți, cu deghizamentul impus de exigențele „artei“ evocării. Astfel, în schița *Grand hôtel „Victoria Română“* (1890), după noaptea de coșmar petrecută — zice autorul — „în orășelul meu natal, unde nu mai fusesem de copil“, fraza „sunt amețit, nervii iritați — simt enorm și văz monstruos“, citată adesea nediferențiat, e, de fapt, cât se poate de interpretabilă. Propoziția liminară a schiței ne oferă „cheia“ celor ce urmează: „Eram ș-așa indispus de neodihnă“ (Op. *cit*,. p. 40). Iar după acest „ș-așa“, explicabil prin faptul că în noaptea anterioară călătorise moțăind, „ghemuit în unghiul unui vagon de clasa a doua“, „înghesuit de o companie veselă de bucureșteni“, sunt cu totul de înțeles, numai că nu în litera lor, cele ce urmează. Dincolo de cele ce știm pe baza unor documente incontestabile, într-o evocare precumpănitor epico-satirică, *Boborul!* (1896), scriitorul povestește cum a fost părtaș pe la optsprezece ani la înființarea faimoasei „republici din Ploiești“. În altă scriere de tip memorialistic, *Peste 50 de ani* (1909), Caragiale povestește neuitatul episod al vizitării de către Vodă-Cuza a scolii unde pe la unsprezece-doisprezece ani era elevul lui Bazil Drăgoșescu; deci tot în Ploiești se afla într-o vreme când nu se prea mai poate zice că era „mic“. Încât, interesul principal al schiței *Grand Hôtel „Victoria Română“* (ca, dealtminteri, al oricăror scrieri caragialiene de structură memorialistică), e prin excelență literar — și numai într-o măsură mai redusă, reținând anumite lucruri *cum grano salis* (îndeosebi „atmosfera“), ne poate ajuta la reconstituirea biografiei scriitorului.

Celelalte scrieri memorialistice caragialiene (cu câtimea lor de date autobiografice a căror relativă utilitate „prin sine“ am sugerat-o) interesează prin caracterul lor de *artă* a evocării „stilizate“. Ele vizează figuri umane, moravuri, împrejurări caracteristice, anume „atmosferă“, dovedind din partea scriitorului un excepțional simț istoric și puterea de a reține elementele definitorii în ceea ce privește culoarea locală. Pornirile aventuroase ale lui Frédéric Damé, dealtfel ziarist de vocație, precum și anumite detalii interesante de climat public bucureștean din vremea războiului pentru independență, ar fi rămas puțin cunoscute dacă I.L. Caragiale nu ar fi evocat în 1899 năstrușnicul episod al înființării de către ei doi a unei gazete care a fost suprimată din pricină că dase prematur știrea despre căderea Plevnei („Națiunea română“). Îndelungile tribulații de „chiriaș“, precum și plauzibila rememorare a locuinței lui Hagi Ilie lumânărarul din Ploiești, unde Caragiale stătuse în anii de școală, ar fi rămas necunoscute dacă scriitorul nu publica schița (dintr-un ciclu tematic mai larg) *Caut casă...* (1899). Nimeni n-a lăsat știri mai savuroase despre Iorgu, poznașul, cel mai mic dintre unchii scriitorului, în afară de Caragiale, în suita de amintiri *Din carnetul unui vechi sufleor* (1881), al cărei interes e, de altfel, mult mai larg: pitoreasca ambianță a scenei și culiselor Teatrului Național din București, în eroica perioadă a începuturilor; atâtea „siluete“ de actori și de actrițe din timpul acela; „anecdota“ de tip histrionic ridicată la rangul unei materii de mare artă, — iată numai câteva dintre caracteristicile nepreţuitei scrieri. Referirile la sine când nu te aștepți, din „corespondența“ cu Vlahuță publicată sub titlurile *Politică și literatură* (1909) și *Morală și educație* (1910), din atâtea alte scrieri publicistice, arată cât de diseminată e memorialistica lui Caragiale în diferitele sale tipuri de opere. Libertatea de a recurge la amănuntul confesiv, probabil fără termen de comparație în operele gândite ca „literatură“ ale celorlalți scriitori români, nu trebuie să mire. Iar aceasta, din mai multe motive. Întâi, autorul cel mai ferit de „impudicitate“ artistică, grație virtuților prin difiniție obiectivatoare ale geniului său de tip comic, a știut să selecteze ca nimeni altul din întâmplările, atitudinile, propriile stări de spirit numai pe cele de largă semnificație umană. În al doilea rând, Caragiale n-a recurs la ele, dat fiind infailibilul său simț artistic, decât acolo unde-i era cu totul limpede că „se potrivesc“. În sfârșit, cum ar fi procedat altfel scriitorul român cel mai atașat de „real“ și cu *ochi de artist* menit a disocia atât de repede „înțelesurile omenești“ ale realității?

VI. CARAGIALE DIN PERSPECTIVĂ

Potrivit unei vechi și înțelepte reflecții, „vântul stinge focurile mici, dar le aprinde tot mai tare pe cele mari“. Din perspectiva timpului ce s-a scurs, fiece om cu simțul înnăscut al dreptății (și al „umorului“ de multe proporții restabilitor!) e împins spre constatarea că tocmai astfel s-a întâmplat cu miezul de foc al operei celui mai mare *poet comic* ivit între români, expus suflului istoriei.

În viață fiind, ca și după aceea, a avut parte de mari recunoașteri (a lui Maiorescu, a lui Gherea, a lui Ibrăileanu, Șerban Cioculescu ș.a.), dar și de acerbe incomprehensiuni ori neîmpăcate vrăjmășii. Adevărul supără pe cei ce nu-s de partea lui, iar în epoca scriitorului erau mulți ipochimeni pe care adevărurile operei lui Caragiale îi scotea din meschinul lor confort „intelectual“, — împrejurare din pricina căreia nu i-au cruțat nimic: sensul autentic al operei, demnitatea personală, pâinea zilnică pentru sine și ai săi. După unele de nimeni prevăzute succese momentane, nevolnicii și ipocriții s-au înțeles repede în a susține că opera lui Caragiale s-ar caracteriza prin imoralitate și antipatriotism, că ar fi fost plagiată după scriitori din alte țări ș.a.m.d. Iar așa întâmplându-se, înainte de a ne întreba ce semnifică după atâția ani personalitatea și opera lui Caragiale, e necesar să vedem ce reprezentau acestea — obiectiv vorbind — pentru lumea și vremea în care atât de multe a sacrificat Caragiale pentru „creșterea limbii românești și-a patriei cinstire“.

Despre obârșia, felul de a fi și de a se forma, multe deslușiri esențiale ne-au dat și scriitorul, și cei care l-au judecat în afara oricăror prejudecăți. În caustica *O replică*, adresată în seria din 1893 a *Moftului român* celor ce-i căutau până și „cusururi“ moștenite de la strămoși, Caragiale sublinia că din probabila zestre de acest fel își recunoaște „sarea atică“, adică lucrul cel mai de preț ce-și poate descoperi orice popor și care pe românește se poate numi „bun simț“, „bun gust“, „spirit“. Iar în privința apartenenței nemijlocite, dar mai cu seamă a *opțiunilor* așa-spunând „etnice“ de o viață (singurele de luat în considerare la un scriitor, la oricine), iată ce-i scria Caragiale unui admirator în ultimul său an de viață: „Trăiască frumoasa și cumintea limbă română! Fie în veci păstrată această scumpă Carte-de-boierie a unui neam călit la focul atâtor încercări de pierzare“. Mai înainte, în ciclul de articole *Politică și literatură* (ca și cu numeroase alte prilejuri), își mărturisea convingerea că orice om de la noi „ar trebui să-și cultive nu numai inteligența prin înaltele științe, ci și caracterul și sentimentele — ceea ce pe românește se spune cu un singur cuvânt: omenie“. În privința alcătuirii lui lăuntrice, până și un psiholog de certă vocație ca G. Ibrăileanu credea că totul se explica prin „inteligența înspăimântătoare“ a scriitorului, în timp ce Caragiale, știind cât se răspândise asemenea opinie măgulitoare, dar unilaterală, declara oricui voia să-l asculte că e un „sentimental“. Era și una, și alta, ca orice spirit menit să exemplifice *clasicitatea* în orice înfăptuire, — această „măsură de aur“ ce constituie suprema mândrie ori numai nostalgie benefică pentru condiția umană. Iar cât a contribuit la desăvârșirea unei asemenea alcătuiri așa-numita „formație“, Caragiale, în același autoportret mucalit, intitulat *O răutate*, zicea ca Eminescu că „și-a făcut studiile la școala lumii — unde nu se cer examene“. Ceea ce pentru un mare observator de oameni, moravuri, așezăminte social-politice e nu doar plauzibil, însă și imperios necesar; în asemenea accepție, tot atât de verosimil ar fi sunat vreo deslușire similară dată de autorul *Divinei Comedii*, din care a rezistat mai bine la coroziunea timpului nu partea ce a fost scrisă din perspectiva și cu știința „doctorului“ în teologie.

În fapt, Caragiale era — și rămâne — unul dintre cei mai de seamă *poeți comici* din câți a dat la iveală până acum umanitatea, pe distanța de la Aristofan, Plaut, Molière, Goldoni, Gogol, Cehov, Bernard Shaw și, probabil încă numai vreo câțiva alții. „Comic“, dar nu mai puțin „poet“, în sensul originar al termenului, — acela de creator al unor veritabile „universuri“ imaginare coerente și multiplu limpezitoare a înțelesurilor lumii de aievea, îndeosebi a lumii oamenilor. „Poet“ în asemenea accepție a fost Caragiale. Adică una dintre acele rare naturi artistice care întrevăd și sugerează „perfectibilitatea“ lumii prin statornica luare în râs a „imperfecțiunilor“. Trebuie împinse acestea în lumina priceperii, de vreme ce fac totul spre a nu se da drept ceea ce sunt.

IOAN SLAVICI

I. CRONOLOGIE

Ion Slavici, cel de-al patrulea capital stâlp de susținere a literaturii române din „epoca [ei] de aur", a trebuit să-și confrunte prea adeseori și în prea multe privințe „soarta" lui omenească, atât de supusă fluctuației împrejurărilor, cu aceea a *operelor*. Fiindcă, *perene* prin sine în bună parte, acestea au depins totuși de capriciosul „destin" al celui ce le-a zămislit. Cum se pot întrevedea mai din adânc toate acestea, vom încerca să sugerăm la timpul și în locul potrivit. Acum e destul să semnalăm că autorul *Morii cu noroc* și al *Marei* a început să fie înțeles de exegeți și cititori după o măsură menită a i se potrivi lui și numai lui abia în epoca noastră; de vreo două decenii și ceva are cititori și prețuitori în aproape neașteptată și continuă creștere. În primele timpuri, recunoscut ca atare de Eminescu, Maiorescu, Iorga, iar mai târziu, cu o anumită circumspecție, de G. Călinescu, Ion Breazu, alții câțiva, Slavici a rămas cu toate acestea un fel de „cenușăreasă" a celorlalți clasici ai noștri de întâia mărime.

1848-1854. Viitorul scriitor și om de bine pe atâtea planuri ale tărâmului cultural se născuse la 18 ianuarie 1848, în cuprinsa comună Șiria, așezată sub ultimele dealuri care străjuiesc dinspre Munții Apuseni, spre sud-vest, o latură a mănoasei câmpii arădene.

Era fiul lui Savu Slavici, pe lângă îndeletnicirile agricole și „maistru cojocar" în Șiria. Rămas orfan de tată la unsprezece ani, acesta își câștigă drept „tutore" o rudă în vârstă, Mihai Fercu (fost combatant în rândurile armatelor austriece care îl înfruntaseră pe Napoleon), de la care învățase și mult-puțina „carte" pe care o știa. Om de mare vrednicie în treburile zilnice, dar cam cu prea multă imaginație și „slab" din fire, Savu Slavici a dat greș în multe, sfârșind prin a ajunge la marginea ruinei spre sfârșitul vieții. Pentru aceleași motive, nu pare să se fi dovedit un prea iscusit „pedagog" al copiilor săi, îndeosebi al celui ce avea să devină mare scriitor, înclinat cum era prin umoarea nestatornică să oscileze între severitatea excesivă și duioșia nediferențiat îngăduitoare. Altminteri era mama scriitorului, Elena (născută „Borlea"). Manifestându-și imensa dragoste față de „pruncii" ei numai după ce adormeau bine, prin dezmierdări și lacrimi de bucurie sau de obidă — după caz, Elena Slavici avea o atitudine egală și aparent „rece“ față de aceștia în timpul zilei, spunându-le invariabil că „nu-i pasă“ de năzbâtiile pe care erau gata să le facă, dar prevenindu-i cu multă stăruință asupra eventualelor rele consecințe. Iar când acestea se adevereau, mama nu-i pedepsea niciodată, mulțumindu-se să le amintească de faptul că au ajuns la vorba ei și punându-li-se drept pavăză în fața urgiei pripit-sancționatoare a tatălui[1].

Curios este că — într-un fel, ca și Eminescu — , Slavici nu pomenește mai nimic de frații săi. Avusese o soră mai mare, Maria, chibzuită în toate, dar și trei frați mai mici — Mihai, Avacum și Ilca —, aceștia din urmă stingându-se la întâii ani după naștere. De vreo viață prea senină în familie nu putea fi așadar vorba, cum pare să dea adesea autorul impresia în scrierile sale memorialistice. Dar Slavici e mai probabil că voise să zică altceva: copilăria „înspăimântător de fericită“, la care face referire în mai multe rânduri, era *a lui*, potrivită cu „firea“ lui, nevizând întreaga ambianță familială. Ioan („Ienciu“, cum par să-i fi zis primii apropiați se autocaracteriza prin pânza amintirii astfel: „eram iute ca piperul, dar slab la față și la trup și aproape totdeauna chinuit și de tusă și de guturai. Ar fi trebuit să fiu ori scrofulos ori tâmpit din naștere, pentru ca să pot ajunge ceea ce se numește băiat «bun și cuminte»“[2].

În legătură cu ceea ce era — cu ceea ce putea fi, datorită și ambianței — Slavici, în anii primei copilării, se știu și destule altele. Pustiite de turci și rămase o vreme așa (până la pacea de la Karlowitz din 1699), mănoasele locuri de la poala sud-vestică a Munților Apuseni fuseseră în scurt timp repopulată de o mare amestecătură de neamuri: români, în primul rând, care coborâseră din redutabila „cetate“ a moților, ori au venit aici de pe amândouă malurile Mureșului, dar și unguri, șvabi, sârbi, slavoni, evrei, câți alții. Vremea începuse a fi una de exacerbare a tuturor ambițiilor și veleităților, fiind asemănătoare întrucâtva cu aceea a exodului spre vest, mereu spre vest, după aur și alte scontate bogății fabuloase, în epoca dintâi a constituirii Statelor Unite ale Americii. Multe tipuri omenești, convingeri, apucături se întretăiau în această Transilvanie de vest, la vremea primei copilării a scriitorului, așa că „fericirea“ acelei vârste trebuie echivalată cu nativa sete de cunoaștere și cu îndestularea din plin a acesteia într-o — zicea memorialistul — „lume plină de lucruri cu totul nouă“, „de care nu te mai poți sătura“. Încă mai de mult, locurile începuseră prin a-și câștiga renumele de „Podgorie“. Cultivarea viței de vie și roadele prețuite cu bani grei ale acestei îndeletniciri se extinseseră în multe sate de sub munți (Pâncota, Miniș, Galșa, altele), iar între acestea Șiria ocupa locul de frunte. Să nu ignorăm că, asemenea Humuleștilor lui Creangă, Șiria era loc de întretăiere a multor căi de comunicație, dintre care mai de seamă era drumul cel mare de legătură între Arad și Valea Crișului Alb.

---

[1] Cf. *Fapta omenească*, în Ioan Slavici, *Opere*, IX, p. 584-588, passim

[2] I. Slavici, *op. cit.*, p. 583

Cu firea lui neastâmpărată și iscoditoare, Slavici a putut deci să dobândească încă din prima copilărie o pregnantă viziune intuitivă despre oameni, îndeletniciri, obiceiuri, lucruri aparținând civilizației ori naturii. Se juca cu alți copii pe ulițele satului ori pe movila unde mai rămăseseră „furcile“ utilizate ca instrument de execuție în timpul revoluției de la 1848. Colinda la rând casele rudelor și numeroșilor prieteni ai familiei, umbla cu cei de seama lui prin ruinele cetății „Vilagăș“ ce rămăseseră pe un deal înalt din preajma Șiriei, iar noaptea însoțea nu o dată pe băieții mai mari care mergeau cu caii la păscut. Detaliile cojocăritului și ale altor asemenea îndeletniciri — în legătură cu care mai târziu va dovedi atâta erudiție — le reținea urmărind cum lucrează calfele tatălui său ori ale altor meseriași. Bunele deprinderi, armonia familială, respectul față de cei aparținând altor neamuri le câștigase de timpuriu, deopotrivă prin grija neobosită a mamei sale și a lui Mihai Fercu, „tata-bătrân“, „fruntea cărturărimii din Șiria“, care — declara scriitorul în *Lumea prin care am trecut* — „a fost cel mai însămnat dintre părinții mei sufletești“[1].

1854-1868. La șase ani, Slavici apucă pe drumul — atât de lung pentru el și de presărat cu nenumărate peripeții — al școlilor. În 1854, părinții l-au dat la școala primară „greco-ortodoxă“, din preajma bisericii satului, unde învățător era Dimitrie Voștinar, cântărețul oficial la slujbele religioase, vânător cu faimă, îmbinând severitatea față de copii cu o mai problematică pricepere în a-i instrui. Slavici a început cu un „bucfar“, ajungând repede să citească și din „ceaslov“, iar acasă Mihai Fercu îl ajuta să-și sporească îndemânarea slovenind cu el din cărți populare ca *Alexandria* sau *Esopia*. În scurt timp, pentru Slavici, cercul lecturilor s-a lărgit. Părinții îi cumpăraseră niște cărți aduse de negustori ambulanți de la Sibiu (*Călindar*, *Leonat*, *Arghir și Elena* etc.), iar vărul mamei sale, Sigismund Borlea — mai pe urmă deputat în Dieta ungară — îi adusese „o istorie a Romei, o *Biblie* ilustrată și niște fascicule publicate de Papiu Ilarian, toate tipărite cu litere“[2]. Ulterior, Slavici a dat și de un fel de antologie cuprinzând versuri și scrieri în proză de-ale lui Iulian Grozescu, Iosif Gallu, M. B. Stănescu, numită *Mugurul*. În vederea înscrierii, după absolvirea școlii primare, la gimnaziul călugărilor minoriți din Arad, a trebuit să ia și lecții particulare de limbă germană de la un învățător șvab, iar limba ungurească o învăța în chip mai empiric, jucându-se cu copiii de naționalitatea respectivă din prin vecini. La vremea „amintirilor“, scriitorul era de părere că prea multe n-a învățat „nici așa“, dar că „mai era [...] și școala cea mare a tuturora“, adică hoinărelile cu mai mulți sau de unul singur. Acestea, Slavici le motiva mai târziu prin aceea „că-mi plăcea să umblu și să văd multe [...], perdut în lumea cea mare“[3].

---

[1] I. Slavici, *op. cit.*, p. 194

[2] *Ibidem*, p. 205-206

[3] *Ibidem*, p. 206-207

După ce absolvise cele patru clase primare în 1858, părinții (îndeosebi mama, care l-ar fi voit „popă“, dar mai curând „notar“) și-au trimis băiatul la Arad, pentru studii gimnaziale. Aici însă, între 1859 și 1860, Slavici a trebuit să urmeze iarăși cursurile clasei a IV-a la o școală elementară, abia după aceea fiind admis în prima clasă a liceului maghiar, la 1860, toamna. I se găsise „cortelaș“ (gazdă) întâi la o șvăboaică chipeșă, cunoștință a Elenei Slavici, dar a fost mutat după un an la alte gazde, toți meseriași: un tâmplar, un măcelar, din nou un tâmplar ș.a. Viața în „cortelaș“ implica fel de fel de privațiuni și umilințe, încât e greu de spus când mai găseau timp gimnaziștii să și învețe, îndeosebi cei de origine română, cărora profesorii liceului maghiarizat progresiv și draconic le făceau tot felul de șicane. Obiectele de studiu erau numeroase, iar printre acestea limba română a fost și ea introdusă abia la 1863 în programa școlară, cu subînțeles statut de inferioritate. Primau limbile latină, maghiară, germană, greacă, apoi — evident — religia, cursuri de istorie-geografie, de fizică, matematică, scriere frumoasă. Cu excepția clasei I, când, deodată cu alți fii de români, era să fie declarat repetent pe considerentul — inexact — că nu știa maghiara, a fost până la urmă, intervenind tatăl său, lăsat corigent la fizică, biruind la reexaminare și acest obstacol și izbutind până în 1865 să treacă prin cinci clase. Cam fără învoirea părinților, care, după o inițiativă comercială eșuată a lui Savu Slavici, se ruinaseră încă pe când fiul lor se afla la Arad și nu credeau că îi mai pot asigura întreținerea în școli, gimnazistul trecu de capul lui în toamna anului 1865 la liceul piarist din Timișoara, cu gândul de a se iniția acolo mai temeinic în limba germană. A frecventat între 1865 și 1867 cursurile claselor a șasea și a șaptea, dar — cum opina scriitorul în *Lumea prin care am trecut* — „de la călugări am învățat puțin, atât ca să fiu trecut din o clasă-n cealaltă“[1]. De vină puteau fi și ocupațiile extrașcolare. Medita fetițele unui restaurator spre a-și asigura subsistența și, după un obicei ivit de timpuriu, își găsea timp să cutreiere Banatul între Timișoara, Lugoj, Caransebeș, extinzându-și itinerariile până la Vârșeț, Biserica-Albă ori Panciova.

După ce și-a trecut examenele clasei a VII-a la piariștii din Timișoara, Slavici — cum avea să facă de acum înainte aproape sempitern — va introduce un nou zigzag în preocupările imediate și în gândurile de viitor. Întors acasă pentru vacanță, aflase că unul din vechii prieteni, mai puțin vârstnic, fiu al „grofiței“ din partea locului, rămăsese repetent, în pofida faptului că îl știa cu minte ageră. Pe dată, „îmblânzitorul de copii“ (cum îi ieșise vorba încă din anii de meditator de la Timișoara), simți cum îl covârșește ceea ce mai târziu Slavici va numi vocația sa irepresibilă: aceea de „dascăl“. I se oferi, prin urmare, prietenului ca meditator, gândind să-și pregătească și el ca „privatist“ examenele celei din urmă clase liceale. Și izbuti din plin. În acest răstimp, atent la cum, după ce moravuri se petrece în lumea înaltă", Slavici, ca totdeauna de acum înainte, nu-și uita „locul și simțământul „datoriei". Spre a contrabalansa superficialele mondenități de la curtea „grofiței", mai bună decât toate intuia că e pentru necoptul la minte prieten al său și elev străvechea metodă „peripatetică", adaptată posibilităților și împrejurărilor locale. De mult, în vacanța de după terminarea clasei a II-a gimnaziale, străbătuse „pe jos, cale de vreo trei zile", drumul până la Zimbru, petrecându-și noaptea prin luminișuri de pădure, unde auzise întâi „cocoșul-de munte", văzuse „ciocănitori mari și frumoase", câte alte minunății ale naturii. Încă de pe atunci, își amintea scriitorul în *Lumea prin care am trecut*, „mă deprinsesem a umbla singur", încât, după robinsonada către Zimbru, spre un văr al mame-sei, „în timpul vacanțelor viitoare, tot singur și tot pe jos am făcut călătoria la Hălmagiu și de acolo la Vața, la Baia-de-Criș, la Brad, de unde am urcat pe Muntele Găina și pe Bihor. În timpul acestei călătorii, am vorbit în câteva rânduri cu Avram Iancu și l-am auzit cântând din fuierul pe care-l purta totdeauna cu dânsul"[1]. Acum, în urmă, băgând de seamă că „elevul meu era călăreț și vânător pasionat" și că, așadar, „ne potriveam [...] amândoi în ceea ce privește dorul de ducă", rătăceau zile și săptămâni întregi prin puste, călare, poposind pe la conacele de pe moșiile celor cunoscuți de mama băiatului, ori pe la „căsoaiele din pădure" amenajate pentru vânat și distracții *ad-hoc*. Așa, peregrinau nu fără folos în cunoașterea pe care o dă „școala lumii" celei mari, dar și discutând neîntrerupt despre cele ce aveau de învățat și unul, și celălalt, în vederea examenelor.

---

[1] I. Slavici, *op. cit.*, p. 217

Fiul „grofiței" trebuie să se fi atașat în chip deosebit de tânărul acum în toată firea Slavici, dacă de pe urma învățăturilor lui — primite aproape fără a băga de seamă — promovă după un an nu o clasă, ci două. Iar în ceea ce-l privea, Slavici, deodată cu minuțioasa pregătire ca „elev particular" al ultimei clase liceale, trebuie să fi meditat în tot acest răstimp la soarta aristocrației „de ranguri și avere", cunoscută în multe din intimitățile ei, la ceea ce duce „banul" câștigat fără muncă, pe căi nefirești, — temă majoră a multora dintre scrierile sale de mai târziu. La un nivel mai pragmatic, observând cât de mult vorbeau și citeau franțuzește numeroși dintre cei de la castel, Slavici a procedat în consecință: „Dorind să înțeleg și eu cele citite de dânșii, mi-am cumpărat o gramatică și-am început să-nvăț franțuzește, ceea ce putea să-mi fie și dealtminteri de folos"[2].

După acest an de „zile frumoase și bune", cum l-a definit scriitorul, au urmat pentru un scurt răstimp întâmplări care i-au adus și mai multă bucurie. Întârziind cu examenul de clasa a VIII-a la liceul din Arad, unde ceilalți elevi și-l dădeau deja pe cel de maturitate, s-a repezit la Timișoara, aflând însă că și aici pierduse termenul. A fost îndrumat de autoritățile școlare să se ducă tocmai la Satu-Mare, unde se întâmplase să nu înceapă încă examenul de absolvire a liceului, și, ajungând de astă dată la timp, a obținut acolo diploma de bacalaureat. Amintindu-și de toate, scriitorul comenta: „După ce mi-am luat diploma de maturitate, a urmat una din cele mai luminoase părți a tinerețelor mele: am făcut adecă mergând pe jos, așa numai singur-singurel, lungul drum de la Sătmar până acasă. Frumoase au fost și bune mai ales cele șase săptămâni petrecute-n călătoria aceasta, pe care am făcut-o mergând a-ndelete și oprindu-mă mai ici, mai colo, după cum mă trăgea inima [...] Multe am văzut, multe am trăit, multe am gândit și am simțit, multe am învățat în timpul acestei călătorii“[1]. Între atâtea observații, reflecții, învățături, și-a făcut loc în cele șase săptămâni și un gând practic“ acela de a nu-și urma pregătirea mai departe la Școala teologică din Arad, cum chibzuise câte un moment înainte. Acum, după ce cunoscuse mai bine și pe îndelete lumea largă, nu-l mai atrăgea ideea de a se închide „ca popă într-un sat“.

---

[1] *Ibidem*, p. 223

[2] I. Slavici, *op. cit.*, p. 224

1868-1874. Deși părinții îl sfătuiau să se oprească la câte studii făcuse și să intre „scrietor la vreun notar“, spre a-și croi mai curând un rost în viață, tânărul Slavici gândea altfel. Știind prea bine că nu mai poate conta pe ajutorul lor, de când sărăciseră, credea că va fi în stare să se descurce singur, așa cum, dealtminteri, și făcuse în ultimii vreo cinci ani de liceu. Cu toată „bacalauriada“ întreprinsă între Arad, Timișoara, Satu-Mare și înapoi, constata că prea mică parte din banii câștigați în anul precedent prin meditarea fiului de grofi „Bohuș“ cheltuise. Mai nădăjduia că și în continuare va putea fi meditator, sau că își va găsi vreo altă ocupație subsidiar-remuneratorie, ca să nu-și arunce în noi greutăți materiale părinții, — așa că, fără a le da ascultare, se înscrise în toamna anului 1868 la Facultatea de drept a Universității din Budapesta. Intrând însă în mediul universitar, aproape nimic nu i s-a părut de natură să-l încânte. Profesorii, în cea mai mare parte germani (Hoffmann, Kautz, Wentzel), vorbeau o ungurească atât de pocită, încât suficient de experimentatului în această limbă Slavici îi era și rușine să le asculte expunerile. Șirianul ajunsese la un raționament ce ni se pare deosebit de sănătos și de valabilitate oricând și oriunde actuală (în subsidiar, asemenea mod de a gândi indică stadiul „prejunimist“ spontan la care ajunsese de pe atunci Slavici în aprecierea problemelor de construcție culturală trainică, beneficiind de ceea ce Maiorescu începuse să numească „fundamentul dinlăuntru“): „După felul meu de a vedea, ei [profesorii amintiți și, probabil alții — n.n.] trebuiau să se ducă la vreo universitate germană și mi se păreau vrednici de milă aceia dintre colegii mei maghiari care se sâmțeau măguliți că nemții sunt nevoiți a-și ținea lecțiile-n limba maghiară. Nu erau în stare să-și deie seamă că străinii, pe care îi sâlesc să ieie parte la viața lor națională, le pocesc limba și le strică rosturile culturale“[2]. În asemenea „atmosferă oarecum înăbușitoare“, singurul lucru folositor pe care aprecia că l-a făcut era de a se uni cu colegii români care militau pentru înființarea societății literar-culturale „Petru Maior“. A scris cererea către guvern și a redactat textul unguresc al statutelor, care, aprobate, ar fi conferit îndreptățire legală acestei asociații ce ființa de fapt încă din 1862. Guvernul tergiversă însă aprobarea statutelor și legalizarea societăți până în 1873. Reînnoirea Comitetului de conducere al Societății însă tot se făcu, președinte fiind ales Alexandru Roman, profesorul de română de la Universitatea pestană, Iosif Vulcan, directorul revistei *Familia* fiind admis ca vicepreședinte, câțiva alții — studenți — ca membri ai comitetului.

---

[1] *Ibidem*, p. 225-226
[2] I. Slavici, *op. cit.*, p. 227

Dată fiind ambianța de improvizație care, am văzut, îl indispunea atâta în Universitate, dar mai cu seamă „viața studențească în genere“, menită a-l „jigni“ prin lipsa aproape generalizată de interes pentru studiu, Slavici se ținea de obicei la o parte de toate acestea. Sociabil îndeobște, s-a împrietenit mai temeinic cu unii dintre foștii colegi de la Arad și Timișoara, iar aceasta avea să fie spre binele său mai târziu. Îl chinuiau însă atât de mult neajunsurile materiale, încât în scurtă vreme și-a vătămat grav stomacul și nervii. Adormea pe la cursuri, iar prin februarie 1861 a leșinat într-un rând pe stradă, trebuind internat la spitalul „Rokus“, unde a zăcut vreo două săptămâni într-o ambianță de coșmar. Scăpând de acolo mai întremat și chibzuind la ceea ce-l sfătuiseră părinții, a revenit cu toată graba la Șiria.

Probabil că după ce s-a mai sfătuit o dată cu ai lui, Slavici s-a angajat „scrietor“ la notarul din Cumlăuș, sat din imediata vecinătate a Șiriei. Acolo, își amintea ex-studentul, nu erau „școli așa-zise mari“, „dar eu tot am învățat [...] neasemănat mai multe decât la Universitatea din Pesta, căci trăiam în cea mai strânsă legătură cu lumea cea adevărată și vedeam în fiecare zi lucruri care mă ajutau să cunosc oamenii și împregiurările după adevărata lor ființă“[1]. La numai câteva luni după părăsirea Universității din Budapesta, a primit știrea că un bun prieten i-a trimis „Indexul“ unui student de la Universitatea din Viena spre a-l înscrie la Facultatea de drept și a face să i se considere frecvența în continuare, de vreme ce vreo posibilitate de control nu era, necitindu-se apelul nominal. Slavici luă cunoștință de ingenioasa inițiativă cu indiferență, deoarece nu mai vedea prin ce mijloace și-ar putea continua studiile. Avu totuși curând surpriza — a câta, dintre cele ce o precedaseră și o vor continua până la sfârșitul longivei sale vieți?! — de a constata că între planurile sale de viitor și succesiunea împrejurărilor obiective se instala o stare de „impact“ de aproape misterioasă periodicitate. După alte câteva luni era chemat la cercul de recrutare din Arad și găsit apt pentru stagiul de „cătană“, iar aceasta l-a determinat să împlinească printr-o ingeniozitate de a sa pe aceea mai dinainte a prietenilor. Cerându-și „:Indicele“, pe care îl primi completat cu minuțiozitate în ceea ce privea „frecvența“, a pretins — conform legilor pe atunci în vigoare — să fie încorporat ca „voluntar“ cu termen redus (un an) și repartizat în orașul unde, pasămite, își făcea studiile. Așa, în septembrie

---

[1] *Ibidem*, p. 232-233

1869, ajunse la Viena, ca ostaș în regimentul cu numărul 33 și, totodată, ca student în cel de-al doilea an al Facultății de drept. Printr-o coincidență care, și ea, nu va rămâne de acum înainte singura, ajunsese în capitala imperiului austriac numai cu puțin înainte de Eminescu.

Cazarma la care fusese repartizat, „Gumpendorfer-Kasern“, era situată față de Universitate la o depărtare de vreo șase kilometri. Ca student, având diminețile libere spre a asista la cursuri și numai de la două la cinci după amiaza trebuind să efectueze program militar, Slavici era într-un continuu „maraton“. Nu se plângea, însă, pentru multe și binecuvântate motive. Profesorii pe care avea să-i audieze la Viena erau în majoritate somități recunoscute ca atare în toată Europa: Lorenz Stein (pentru „filosofia dreptului“), Rudolf Ihering („dreptul roman“), Robert Zimmermann (cursuri de psihologie), Ludwig Arndts („drept succesoral roman“), Iulius Glaser („drept penal“), — apoi cursurile (și lucrările practice, efectuate în clinici) ale lui Joseph Hyrtl („anatomie descriptivă“) și Ernst Brücke („fiziologie“), la care (ca și la celebrele prelegeri de economie politică ale lui Lorenz Stein) și Eminescu era văzut adeseori. Un alt motiv pentru care alergătura între Cazarmă și Universitate nu-l supăra pe Slavici era dintre cele mai caracteristice pentru modul în care vocația fundamentală introduce un implacabil „determinism secund“ în devenirea de zi cu zi a celor ce-i sunt veritabili purtători: Slavici, atât de obișnuit din prima copilărie cu hoinăreala de unul singur, era încântat că, „atât la dus, cât și la întors, vedeam o mulțime de lucruri și de mutre pentru mine foarte interesante“[1]. Însă căpitanul în grija căruia se afla, adevărat om de bine, găsi că prea ingrate erau tribulațiile deambulatorii ale acestui tânăr vrednic și făcu cu de la sine îndemn demersurile trebuitoare pentru transferarea lui Slavici la regimentul „Ramming“ din cazarma „Francisc Iosif I“, care era la a treia casă de la Universitate. Aici, dintre treizeci și șapte de voluntari, vreo douăzeci fuseseră admiși să studieze pe cheltuiala statului. Situația era și într-astfel semnificativă pentru convingerile care acum începuseră să se sedimenteze în sufletul lui Slavici: așa cum, la Universitate, dădea la tot pasul de studenți aparținând atât de numeroaselor, împestrițatelor neamuri din fostul Imperiu habsburgic, tot așa în secțiunea „voluntarilor“ de la cazarma „Francisc Iosif I“ a trebuit să observe curând că „erau reprezentate nu numai toate școlile superioare, ci și toate popoarele din monarhie“[2]. Înainte de a ajunge în situația de a lua atitudini tranșante, ca acelea din *Pădurea spânzuraților* a lui Liviu Rebreanu, toți aceștia constituiseră destulă vreme „structura“ unui imperiu din cale afară de eteroclit, petrecându-și cei mai buni ani, ai tinereții, iar uneori viața întreagă în „deliberări“ interminabile asupra statutului lor etnic și cetățenesc. Slavici, când era în cazarmă, trebui să ia cunoștință, buimăcit în primele timpuri, de asemenea dispute care de pe atunci, spontan, lui i se păreau împotriva „firii omenești“ și-l împingeau spre una dintre constantele sale teme de reflecție chinuitoare: „să privească toate lucrurile din punctul de vedere al întregei omeniri“[1]. De aici i s-au tras mai târziu multe nenorociri așa-spunând „biografice“.

---

[1] I. Slavici, *op. cit.*, p. 236

[2] *Ibidem*, p. 237

„Norocul“ oamenilor (cu cât mai înzestrați, cu atât mai „hamletieni“, ori — discrepanța dintre aceștia e mai mică decât pare — „donquijotești“) nu depinde numai de propria-le fire și de lucrul necurmat, dar și de ceea ce consumă cu acestea și le stimulează trainic. Slavici, venit la Viena încă din septembrie 1869, datorită îmbrăcămintei ostășești, precum și sociabilității lui obșnuite, se făcuse remarcat la Universitate de către majoritatea colegilor români, după cum ajunsese să cunoască și destui alții, aparținând feluritelor naționalități din imperiu. O parte dintre ei îi fuseseră colegi, iar câțiva și-i socotea mai dinainte ori îi deveniseră între timp prieteni. Nu erau totuși pe măsura diapazonului său sufletesc de acum. Un prieten așa cum și-l dorea își află însă curând șirianul într-un tânăr cu chip de „arvanit“ sau chiar de „persian“, cu care începu să-și încrucișeze pașii pe sălile Universității prin octombrie 1869 și care nu era altul decât Eminescu. Făcându-i curând cunoștință prin intermediul unui prieten comun, nu se mai despărți de el aproape vreo trei ani, adică până spre vara lui 1872, când poetul părăsi definitiv Viena. Pe lângă amintitele cursuri și altele, la care mergeau împreună, amândoi se înscriseră în asociațiile de cultură ale studenților români: e vorba de „Societatea literară și științifică“ și de „Societatea literară-socială «România»“, unde cei doi prieteni figurau ca membri definitivi încă din octombrie 1869. Era deci încă un prilej de întâlnire frecventă a celor doi și de afirmare publică a ideii de „unitate“ culturală, comună lor dintru început. Iar aceasta — am arătat în altă parte a acestei scrieri cum — sfârși prin furnizarea învrăjbitelor asociații culturale, în aprilie 1871, sub numele de „Societatea academică social-literară «România Jună», cu Slavici ca președinte al comitetului de conducere, iar Eminescu în calitate de bibliotecar. Însă cele ce au cimentat amiciția precumpănitor „intelectuală“ dintre Slavici și Eminescu (nu în egală măsură și de „prototipie afectivă“, ca aceea dintre marele poet și Creangă) au fost discuțiile din — îndeosebi — primele timpuri de studenție a celor doi. Eminescu, cel cu mai firească înclinare de a intui marile vocații (fie și încă aproape în germene), înțelese fulgerător că descoperise în Slavici o natură deosebită, deși aparent derutantă. De aceea, cu toată frustețea în orice recognoscibilă a șirianului, s-a încăpățânat să facă totul pentru a-l stimula să lucreze potrivit cu însușirile pe care i le întrevăzuse. În toamna anului 1869 și în friguroasa iarnă a lui 1870, poetul aștepta „cătana“ încă înainte de cinci după amiaza prin fața cazarmei „Francisc. Iosif I“, până când aceasta termina „muștruluiala“ soldățească și primea învoire să iasă în oraș. Iar de acum înainte, uneori până la ceasuri nereglementare pentru șirian, rătăceau pe străzi mai puțin frecventate ale marii Capitale, discutând ei între ei cu setea de exhaustiv a tinerilor. Așa înțelegea Eminescu să facă, spre plivirea de toate buruienișurile sufletești ale șirianului, în care întrevedea — expresia i-a fost pe urmă predilectă lui Slavici — o adevărată „grădină de frumusețe".

---

[1] Cf. I. Slavici, *Închisorile mele*, în *op. cit.*, p. 361

Poetul nu-i dădu pace lui Slavici până nu începu să scrie, fie și „în șirieneasca lui de acasă", felurite compuneri; altele, probabil, decât acelea pe care, „cătana" le încropise din propriu-i imbold și le trimisese „Familiei", iar directorul revistei, Iosif Vulcan, le găsise prea „fade"[1]. În felul acesta, după intempestiva-i inaugurare a colaborării la *Convorbiri literare* — în vara lui 1870, cunoscându-l în împrejurările știute pe directorul revistei „Junimii" la Viena, ținuse să-i prezinte și pe Slavici ca pe un tânăr de viitor, determinând în felul acesta apropierea prietenului său de asociația literară ieșeană, unde a și debutat în 1871 cu comedia *Fata de birău*.

Să reținem însă din toate acestea două lucruri: întâi, că — lucru de tot rar întâlnit în amicițiile literare române de până atunci și de după aceea — Eminescu era în stare să „refacă" el (în cât de mare măsură, e greu de stabilit după atâta trecere de vreme) scrierile celor pe care îi credea demni de a fi tipăriți, încurajați să li se deschidă drumul; în al doilea rând, că, beneficiind de asemenea îmbărbătător mentor, Slavici se atașa acum, între 1870 și 1871, pentru întreaga viață „destinului" pe care nici într-o privință nu l-a trădat: acela de a deveni „scrietor" român, — unul din ce în ce mai de seamă, cu toate greutățile întâmpinate la debut și în pofida mai circumstanțialelor sale declarații repetate, potrivit cărora „dascăl am fost și sunt" și numai „printre picături am făcut și literatură"[2]. Pe lângă obligațiile ostășești și „rigoroasele" de la Facultatea de drept a Universității din Viena, Slavici trudea fără semne de oboseală la scrierile cu care se obligase să-și continue colaborarea la Convorbiri literare": *Studii asupra maghiarilor* (1871-1873), revăzute în parte, de asemenea, de către Eminescu, basmul *Zâna Zorilor* (1872), comedia *Toane sau vorbe de clacă*. Aceasta, rămasă mai îndelungă vreme pe „șantier", a fost publicată în revista „Junimii" abia în 1875. Paralel, spre deosebire de Eminescu, care nu venise la Viena în vederea obținerii vreunei diplome, ci numai spre a trăi și a studia ori a crea într-o atmosferă de înaltă intelectualitate, Slavici, mai „practic" își trecea cu succes în mai 1870 și primul „examen de stat" cerut de regulamente după împlinirea a patru semestre de frecvență, iar după încheierea anului de voluntariat în armata cezaro-crăiască își obținu fără dificultate și atestatul de „ofițer de rezervă", încheind astfel cu obligațiile militare. Din nefericire, i se anulau în acest fel și posibilitățile de a continua cu studiile câte erau necesare pentru a-și da examenele preambulare și pe cel care l-ar fi pus în posesia diplomei de „doctor în drept". Potrivit voinței lui Slavici de a nu-și întrerupe studiile fără de vreme, i-au venit încă o dată împrejurările în ajutor. Un ceh, Bilca, director de apreciat „institut particular" din Viena, unde studiau și câțiva români, între care de pe atunci excentricul Alexandru Macedonski, se zvonise că are disponibil un post de „pedagog". Ion Hosanu, coleg și prieten de luminoasă generozitate, încercă să obțină slujba aceasta pentru Slavici, dar constată că intervenise prea târziu. De un anume folos, însă, inițiativa tot se dovedi: abia ajunsese șirianul acasă, când i se transmise că în institutul lui Bilca erau doi frați din aristocrația maghiară, „comiții Moritz", care ar fi bucuroși să învețe germana cu el, remunerându-l satisfăcător ca să poată trăi încă o vreme la Viena fără mari privațiuni.

---

[1] Cf. scrisoarea din 6 februarie 1871 a poetului către Iacob Negruzzi, în M. Eminescu, *Opere*, XVI, ed. academică, 1989, p. 37

2. Ioan Slavici, Închisorile mele, în Opere IX, 1978 p. 435

Surveniseră și alte împrejurări semnificative. Materiile de „drept" pe care ar mai fi avut tânărul să le studieze la Viena nu erau recunoscute ca atare, în urma „pactului dualist" de la 1867. Cu ce scop practic — exercitarea profesiunii de avocat, magistrat ori notar — se mai întoarce așadar studentul atât de fără mijloace la Viena? Îndeosebi cu acela de a-și revedea colegii din toate unghiurile românimii și în primul rând pe Eminescu, singurul care putea să-l ajute să-și dezvăluie prin faptă corespunzătoare „rostul" ce s-ar fi potrivit mai bine cu firea și posibilitățile lui. Că Slavici intuise toate acestea, se poate vedea din ceea ce începuse bine, dar, rupându-se de emulativul mediu studențesc vienez și mai cu seamă de Eminescu, ar fi putut să lase fără urmare: „debutul" la *Convorbiri literare* din 1871, după îndemnurile, îndrumările de ordin mai tehnic, corectarea până în amănunte și chiar copierea manuscriselor lui Slavici de către poet. S-ar mai fi întâmplat toate acestea dacă șirianul n-ar fi găsit mijloace să se reîntoarcă la Viena după vara lui 1870? Devenea problematic faptul colaborării la revista „Junimii", în cazul când Slavici ar fi rămas acasă și ar fi trebuit, vrând-nevrând, să se consacre din ce în ce mai mult preocupărilor practice. El, în 1870, abia apucase să citească la ședințele „Societății literare-științifice" încercarea de studiu potrivită competenței lui de atunci *Despre libertatea omului ca individ și membru al statului*, care, nefiind publicată, nu s-a păstrat. Însă la puțin timp după apariția comediei *Fata de birău în Convorbiri literare*, poate dobândind curajul trebuitor, studentul „în drepturi" publică în *Speranța* din Arad studiul *Despre creștere și mai cu seamă despre creșterea junelor române*, elaborat tot cu un an înainte. Chiar prin modul de formulare a titlului, lucrarea aceasta sugerează că, de n-ar fi perseverat în studii universitare și n-ar fi pătruns în mediul junimist, Slavici cu greu s-ar fi ridicat peste orizontul de preocupări, modul de a pune problemele, stilul celor din generația de „scrietori" numită „a Familiei", care începuse a se configura atunci în Transilvania. Și mai e un fapt de capitală importanță. Între numeroșii studenți români din Viena erau destui care nu rămăseseră cu gândul exclusiv la preocupările pragmatice legate de formarea unei „cariere", ci se gândeau și la înfăptuirile de interes transindividual, menite a spori cel care l-ar fi pus în posesia diplomei de „doctor în drept“. Potrivit voinței lui Slavici de a nu-și întrerupe studiile fără de vreme, i-au venit încă o dată împrejurările în ajutor. Un ceh, Bilca, director de apreciat „institut particular“ din Viena, unde studiau și câțiva români, între care de pe atunci excentricul Alexandru Macedonski, se zvonise că are disponibil un post de „pedagog“. Ion Hosanu, coleg și prieten de luminoasă generozitate, încercă să obțină slujba aceasta pentru Slavici, dar constată că intervenise prea târziu. De un anume folos, însă, inițiativa tot se dovedi: abia ajunsese șirianul acasă, când i se transmise că în institutul lui Bilca erau doi frați din aristocrația maghiară, „comiții Moritz“, care ar fi bucuroși să învețe germana cu el, remunerându-l satisfăcător ca să poată trăi încă o vreme la Viena fără mari privațiuni.

Surveniseră și alte împrejurări semnificative. Materiile de „drept“ pe care ar mai fi avut tânărul să le studieze la Viena nu erau recunoscute ca atare, în urma „pactului dualist“ de la 1867. Cu ce scop practic — exercitarea profesiunii de avocat, magistrat ori notar — se mai întoarce așadar studentul atât de fără mijloace la Viena? Îndeosebi cu acela de a-și revedea colegii din toate unghiurile românimii și în primul rând pe Eminescu, singurul care putea să-l ajute să-și dezvăluie prin faptă corespunzătoare „rostul“ ce s-ar fi potrivit mai bine cu firea și posibilitățile lui. Că Slavici intuise toate acestea, se poate vedea din ceea ce începuse bine, dar, rupându-se de emulativul mediu studențesc vienez și mai cu seamă de Eminescu, ar fi putut să lase fără urmare: „debutul“ la *Convorbiri literare* din 1871, după îndemnurile, îndrumările de ordin mai tehnic, corectarea până în amănunte și chiar copierea manuscriselor lui Slavici de către poet. S-ar mai fi întâmplat toate acestea dacă șirianul n-ar fi găsit mijloace să se reîntoarcă la Viena după vara lui 1870? Devenea problematic faptul colaborării la revista „Junimii“, în cazul când Slavici ar fi rămas acasă și ar fi trebuit, vrând-nevrând, să se consacre din ce în ce mai mult preocupărilor practice. El, în 1870, abia apucase să citească la ședințele „Societății literare-științifice“ încercarea de studiu potrivită competenței lui de atunci *Despre libertatea omului ca individ și membru al statului*, care, nefiind publicată, nu s-a păstrat. Însă la puțin timp după apariția comediei *Fata de birău în Convorbiri literare*, poate dobândind curajul trebuitor, studentul „în drepturi“ publică în *Speranța* din Arad studiul *Despre creștere și mai cu seamă despre creșterea junelor române*, elaborat tot cu un an înainte. Chiar prin modul de formulare a titlului, lucrarea aceasta sugerează că, de n-ar fi perseverat în studii universitare și n-ar fi pătruns în mediul junimist, Slavici cu greu s-ar fi ridicat peste orizontul de preocupări, modul de a pune problemele, stilul celor din generația de „scrietori“ numită „a Familiei“, care începuse a se configura atunci în Transilvania. Și mai e un fapt de capitală importanță. Între numeroșii studenți români din Viena erau destui care nu rămăseseră cu gândul exclusiv la preocupările pragmatice legate de formarea unei „cariere“, ci se gândeau și la înfăptuirile de interes transindividual, menite a spori coeziunea și capacitatea de luptă ale românilor mai înrobiți decât înainte prin politica „dualistă“. Însă, fără a insista asupra amănuntelor, nu e de prisos să amintim că majoritatea celorlalți români de la Viena aveau idei rodnice, dar nu și răbdarea, nu și abnegația fără de intermitențe și amestec cu alte gânduri mai „practice“, de a-și preface bunele intenții în fapte eficiente. Cei care prin alcătuirea adâncă a lor erau tocmai în vederea unor asemenea țeluri predestinați rămâneau în primul rând Eminescu și Slavici, în absența cărora nici „România Jună“, nici serbarea de la Putna din 1871 nu s-ar fi înfăptuit la timpul și cu rezultatele știute. Că Slavici și-ar fi dus până la capăt studiile, dacă nu se dedica în atare măsură lucrului obștesc, e un fapt mai mult decât probabil. Că, pe de altă parte, toată abnegația lui a fost răsplătită cu grosolane defăimări și îndepărtarea din comitetul de conducere a „României June“ de către poetastrul și „patriotul“ Ioniță Bumbac, dimpreună cu alți asemenea comparși, e lucru știut.

Slavici,în lipsă de orice mijloace, se întorsese la Viena în toamna anului 1871, după ce Eminescu îi asigurase un stipendiu din partea „Junimii“. Poetul revenise și el acolo, după serbarea de la Putna și după ce trecuse pe la „Junimea“. Frecventau și acum de multe ori cursuri menite a-i interesa pe amândoi, dezbăteau din pură ardoare intelectual-afectivă complicate teorii filosofice, de acut interes patriotic, etnografice, literare, și intraseră — așa cum Eminescu scontase din bun început — în rodnică emulație pe tărâmul creației. Eminescu publicase încă la 1870 basmul *Făt-Frumos din lacrimă*, pe care, găsindu-l Slavici prea alambicat, poetul îi ripostă că n-are decât să scrie el altele mai bune. Ceea ce prietenul său și făcu, pregătind pentru *Convorbiri literare* povestea *Zâna Zorilor* (apărută acolo la 1 iunie 1872), precum și altele, pe care le-a dat la iveală în revista *Gura satului* din Arad. Pe la începutul verii lui 1872, după ce în iarnă avusese primele semne lămurite ale bolii ereditare, Eminescu părăsi aproape pe neașteptate Viena, luând hotărârea să se arunce — ca în pribegitoarea lui adolescență — iarăși „în valurile vieții practice“. Slavici, rămas fără incomparabilul mentor și prieten, renunță la stipendiul „Junimii“, plecând și el acasă în august 1872. Nu mai aspira să-și dea doctoratul — cel puțin în starea sufletească de atunci, când, cu gândul la altele, fusese „amânat“ la un examen și, în consecință, chibzuia cum să-și afle vreo slujbă.

Își găsi foarte repede un loc de „practică în ale avocaturii“ la cancelaria lui Mircea B. Stănescu din Arad, om cu inițiativă și bun nume, care — ca delegat din partea locului — îl cunoscuse pe Slavici la serbarea de la Putna. Era deputat român în „dieta“ de la Budapesta, patrona revista locală *Gura satului* și își încerca puterile — fără vreun rezultat notabil — ca literat. Fiind foarte prins cu multele-i atribuții, Stănescu era bucuros să-l aibă pe Slavici în cancelaria sa avocațială, foarte cercetată de solicitanți, conștient de folosul pe care i-l putea aduce „practicantul“ care știa, pe lângă româneasca natală, ungurește, nemțește, ba și ceva din franceză. Așa se face că, deși avea și alți slujbași, lăsă tot greul pe noul și atât de meticulosul subaltern. După cum rezultă din corespondența cu Iacob Negruzzi, începută încă de la Viena, lui Slavici îi era cam greu să se adapteze la asemenea mod de viață. Într-o scrisoare expediată din Șiria la 4 august 1872, explicând motivele reîntoarcerii acasă, Slavici vădea o stare sufletească descumpănită. El zicea că a scăpat de „inteligenții“ de la Viena și că discuțiile „cu poporul de aci“ sunt cu deosebire plăcute, fiindcă țăranii locali sunt „oameni deștepți“, „cetesc și scriu — fără ca prin asta să li se încurce capetele“. Totodată, referindu-se la eșecul de la examenele recente, declara că nu știe dacă își va mai continua studiile ori ba, de vreme ce, chiar dispunând de mijloace, nu s-ar mai putea decide ușor, fiindcă: „am o mumă bolnavă și un taică bătrân“[1]. Cu o fire ca a lui, de „popa Tanda“ prototipic, Slavici nu avea însă cum să cadă în lâncezeală și ratare. Scrisorile către Negruzzi mișună de referiri la proiecte științifice ori literare vădind elan și cutezanță. Iar în ordinea strict practică, Slavici nu era, în pofida anumitor semne de placiditate ori de aparentă timorare, mai puțin cutezător și — semn distinctiv pentru o viață întreagă — dovedea o îndărătnicie pe atât de infrangibilă, pe cât fusese de îndelung chibzuită. Făcându-și un nume în consecință, „practicantul“ arădean asistă în calitate de „consultant“ la revolta sătenilor din Păuliș contra notarului și, pe urmă, a vicecomitelui Tabajdi, care voia să izgonească limba română din lucrările instituțiilor de administrație publică. Evenimentul îi prilejui scrierea umoristică *Revoluția din Pârlești*, apărută în revista *Gura satului*, în aprilie-mai 1873. Cu firea lui în care intră și o fibră de „Aufklärer“ întârziat, Slavici încearcă să însuflețească viața culturală a românilor arădeni, ținând — după modelul „Junimii“ — conferințe de popularizare, alături de alți intelectuali locali. Îi comunica lui Iacob Negruzzi, neconsolat, că prelegeri de-ale lui (mai cu seamă *Mișcarea literară a românilor de astăzi*, unde venea vorba și de *Epigonii* lui Eminescu) rămăseseră cât se poate de în afara înțelegerii auditorilor. Sprijini inițiativa superiorului nemijlocit, avocatul Stănescu, de a întemeia o „societate literară“ românească la Arad, devenind secretar al acesteia. În aprilie 1873 intră în redacția revistei *Gura satului*, mai deslatinizându-i ortografia, corectând materialul de publicat ce venea din afară și exercitându-se el însuși în scrieri umoristice (după caracterul distinctiv al revistei), fără a avea totuși sentimentul de a fi realizat ceva de seamă.

Cu senzația neizbutirilor ce pot duce la ratare, Slavici lasă toate de câte se apucase pe la mijlocul verii lui 1873 și, cu încredințarea că limba română numai în biserica ortodoxă mai poate rămâne în drepturile ei, se angajă ca „arhivar la consistoriul gr.-orient. din Oradea-Mare“[2]. Împrejurările în care se decisese la acesta nu erau numai cele menționate. Nu cu mult timp mai înainte, mama scriitorului — care încă de mult bolea — murise, iar la puțin timp, dând și holera prin Șiria, tatăl său, căzut într-un fel de apatie după stingerea neveste-sii răposă și el. Curios rămâne și un nume de femeie, „Louisa“, despre care Slavici mai pomenise în scrisorile către Iacob Negruzzi, dându-i de înțeles că de vreo șapte-opt ani sunt ca și soț cu soție și că, în eventualitatea trecerii dincoace de munți, ar lua-o cu sine. Acum, în scrisoarea din „9 aug. 1873 st. n.“, după ce îl punea în curent pe directorul *Convorbirilor...* cu moartea unul după altul a părinților săi, Slavici înseamnă laconic că „tot în acest răstimp am pierdut și pre Louisa“, că se află în Oradea, „într-un hotel, bolnav cum se cade“ și, că, între timp, fusese „denumit arhivar la consistoriul de aici“[1].

---

[1] I.E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, II, 1932, p. 13
[2] I. Slavici, *op. cit.*, IX, p. 253

La Oradea, unde vicar era Miron Romanul în vremea când Slavici s-a angajat ca arhivar al consistoriului ortodox, fusese adunat încă dinainte un vast și inestimabil material documentar privind existența de veacuri a românilor „crișeni“ (și nu numai a lor), dar el zăcea „claie peste grămadă“. Slavici, cu neobosita lui curiozitate și putere de muncă, l-a pus în ordine, citindu-l în prealabil spre a-și face cum se cuvine lucrul, și după ani mărturisea: „am rămas viu atins de statornicia și de hotărârea bărbătească cu care românii din partea locului și-au păstrat ortodoxia în lupta cu propaganda catolică. Am ținut deci să fac pe acolo o călătorie, ca să-i cunosc mai de-aproape pe românii aceia. Sub impresiile călătoriei am scris novela Popa Tanda“[2]. Câte ceva din felul de a fi ori de a acționa al unor asemenea preoți, Slavici trebuie să fi aflat și din desele vizite prin dioceze, unde vicarul ținea să fie cât se poate de adesea însoțit de eruditul lui slujbaș de la arhivă. Ca Eminescu, Slavici (suferind din pricina evoluției bolii pe care până acum nu o luase atât de în serios pe cât se cuvenea, dar câștigându-și simpatii în plus din partea „Junimii“, care sprijinea politica urmașilor lui Șaguna) merse cu un ajutor al respectivilor ieșeni la Viena, „ca să aștept acolo schimbarea vremurilor“ — deslușea el, în *Lumea prin care am trecut*[3]. În scrisorile către Iacob Negruzzi, care de acum înainte și până în 1874 se înmulțesc progresiv, dimensiunile-s aproape neobișnuite, iar lămuririle sunt mai puțin laconice decât aceea cu „schimbarea vremurilor“. Astfel, în cele ce-i comunica directorului *Convorbirilor...* din „Oradea-mare, 1/13 Novbr. 1873“ se disting amănunte din care putem deduce că Slavici străbătea acum o stare dramatică. Explicând că și-a înaintat demisia din postul de arhivar consistorial și că i s-a acceptat, că „am căzut la examenul de stat“ și că se roagă de ajutor „ca să pot merge la Viena pentru ca să coreg examenul“, nădăjduind să afle după aceea „condiții pentru ca să mă susțin mai departe“, Slavici devenea de tot sumbru când zicea că, dispunând de mijloace bănești, ar consulta „un medic expert în cauza boalei de care pătimesc“ și „o cură bună poate să-mi dea încă 10-20 ani“. Cu ajutorul repetat al Junimiștilor, Slavici pleacă la Viena, unde, tot mai bolnav, nu s-a mai gândit la „rigoroase“, ci s-a internat în „Spitalul obștesc imperial regal, Secția studenților“. Boala, evoluând, se localizase la încheietura brațului stâng, inflamând-o peste măsură și — după unele paleative — sugerând medicilor soluția amputării. Slavici n-a acceptat. Primind de la Maiorescu, devenit ministru al Instrucțiunii Publice și Cultelor, o scrisoare încurajatoare, cu mențiunea „București, 8/20 aprilie 1874“, deveni și mai hotărât. Maiorescu, așa cum tot pe atunci îi scria lui Eminescu la Berlin, zorindu-l să-și dea un doctorat despre care numai poetul știa că este peste orice putință, nimeri mai bine cu Slavici, adresându-i-se așa: „Între bărbații care reprezintă această direcție [„Direcția nouă“, junimistă — n.n.] ești și d-ta, și eu doresc să introduc această putere nouă-n mijlocul nostru. Ce pot face deocamdată pentru d-ta și ce pot face mai târziu? Știu că ești bolnav și de ce ești bolnav. D-l Negruzzi m-a ținut în curentul peripețiilor prin care ai trecut. Și se amputează brațul? Cât vei mai fi legat la pat? Nu exagerezi greutatea împregiurărilor? O scrisoare ce scriseseși d-lui Negruzzi din Oradea-Mare mi-a apărut cam fatalistă în desperarea ei. De la «Junimea» îți trimitem vreo 8-9 galbeni pe lună. Îi primești regulat? Ce-ți trebuie pe lângă aceștia acum? Și pentru mai târziu la ce te crezi capabil? Profesorat? O funcțiune administrativă în ministeriu? Inspector de școale cu misiunea de a revede și însufleți învățământul din sat în sat și din oraș în oraș? Răspunde, mă rog, și mai întâi de toate: nu pierde curajul. Viața întreagă e prea seacă pentru a merita desperarea unui cap ca al d-tale“[1]. Scrisoarea aceasta ni se pare impresionantă cât și aceea, mult citată, trimisă lui Eminescu la Ober-Döbling în ianuarie 1884. Era și mai eficientă decât încurajările adresate poetului mult prea târziu. După ce bolise în „Spitalul obștesc imperial“ din decembrie 1873 și până în iulie 1874, Slavici se mută într-o localitate cu aer bun din preajma Vienei, Hinter-Brühl, unde rămânând din iulie până în octombrie 1874, începu să aibă semne de însănătoșire, care pe la mijlocul toamnei deveniseră cu totul vizibile. Chibzuind într-acestea îndelung, el, care nu dorise să se despartă de „crișenii“ lui, nădăjduind un post de profesor de română la „Preparandia“ din Arad și o căsătorie cu „Louise“, sfârși prin a se convinge că altă cale decât cea indicată de Maiorescu nu-i mai rămăsese. Pe la jumătatea lui octombrie 1874 lua drumul Iașului cu trenul, prin Polonia, iar la 17 ale lunii ajungea în capitala moldovă.

---

[1] I.E. Torouțiu, *op. cit.*, p. 214

[2] I. Slavici, *op. cit.*, IX, p. 253

[3] Cf. I. Slavici, *op. cit.*, p. 256

1874-1884. La Iași, unde a fost găzduit în locuința ospitalierului Samson Bodnărescu, din curtea Școlii normale de la „Trei Sfetite“, adică în „balamucul“ unde directorul sus-numitei școli mai adăpostea pe Eminescu și Miron Pompiliu, — toți „burlaci“, toți săraci până la limita așa-numitei decențe, — Slavici se simți bine; mai cu seamă din pricină că își revedea după o vreme care i se păruse infinită pe „măiestrul“ și prietenul incomparabil, poetul pe care el — cel dintâi — îl socotise fără vreo posibilă asemuire, într-o scrisoare trimisă lui Iacob Negruzzi din spitalul vienez. Programul de viață era cum i se cuvine unuia al „burlacilor". Când unul se scula să meargă la slujbă, să citească, ori să scrie, celălalt cădea răpus de oboseală după cine știe ce petreceri cu alți prieteni sau mai tainice întâlniri. Când toți erau treji, disponibili și în toane bune, intrau sub despoția lui Eminescu, care îi împingea — cu voie, fără voie — în atmosfera de „atelier de lucru", adică de lecturi, discuții fără vreo limită, corecturi ale manuscriselor pe care aveau să le citească în obișnuitele „vineri" ale „Junimii". Ceilalți aveau câteodată pornirea să protesteze. Slavici, după ce scrisese pe al său *Popa Tanda* în spitalul vienez, lăsând să-i curgă din condei multe lucruri de prisos, acum, la lectura în patru, trebui să-și supună scrierea la tot felul de operațiuni chirurgicale. Însă, dichisindu-și nuvela până la cele mai inaparente detalii, la lectura în „Junimea" se bucură de o apreciere care îi întrecu orice așteptări, — toți de acolo zicând că, *în sfârșit, am dat de un nuvelist*.

---

[1] *Ibidem*, p. 263-264

În afară de asemenea bucurii, Slavici o avea pe aceea a plimbărilor nocturne cu Eminescu prin fostele locuri ale gloriei de odinioară. Altă dată, lăsând rătăcirile pioase prin vechea urbe, se duceau „spelcuiți" și pe la cenacluri feminine ale Iașului, precum erau cele ale Matildei Kugler sau ale Veronicăi Micle, unde citeau din ceea ce scriseseră și erau primiți cu cinstea cuvenită.

Zăbovind în condițiile arătate la Iași, dar fără a se fi edificat o vreme cu ce perspective de viitor, Slavici fu angajat până la urmă ca „secretar" al Comisiei pentru publicarea documentelor rămase — și aduse în țară de către Titu Maiorescu — de la boierul și strălucitul om de cultură bucovinean Eudoxiu Hurmuzachi. Ce reprezentau aceste documente, în număr de aproape trei mii? „Cópii" după originalele păstrate din diferite arhive secrete, îndeosebi austriece, vizând în multe privințe soarta românilor împărțiți sub diferite stăpâniri străine și, mai cu seamă, „anexarea" de către Habsburgi a Bucovinei. În noiembrie 1874, Maiorescu dispusese înființarea unei comisii însărcinate cu punerea în ordine și publicarea lor cât mai neîntârziată, alcătuită cu participarea lui Mihail Kogălniceanu, Alexandru Odobescu, D.A. Sturdza, Theodor Rosetti și B. P. Hasdeu (care, pentru moment, nu primi însărcinarea). Acestei simandicoase „Comisii" urma să-i fie Slavici secretar, în virtutea garanțiilor — ce nu știa Maiorescu?! — pe care le oferea anterioara și atât de bine îndeplinita sa funcție de „arhivar" consistorial la Oradea. Iar el se apucă de lucru cu râvna-i caracteristică. Verifică numerotarea stabilită inițial de răposatul Hurmuzaki, se asigură de integritatea tuturor documentelor pe care într-un fel le luase în primire și începu să chibzuiască la orânduirea lor în deosebite volume. Ordinea publicării documentelor e foarte probabil că fusese stabilită de Slavici, dar într-un chip care nu se potrivi cu împrejurările. S-a întâmplat, anume, că în 1875, voind Haburgii să aniverseze cu tot fastul un secol de la răpirea Bucovinei, șirul celor vreo douăzeci de mii de pagini manuscrise a trebuit să fie dispus în altă ordine, pentru ca Mihail Kogălniceanu, asistat de Slavici, să întocmească până în luna aprilie a acelui an broșura *Răpirea Bucovinei după documente autentice* (în variantă germană și franceză). Cuprinzând dezvăluiri uluitoare, între care și cele dintr-o scrisoare a cancelarului Kaunitz unde se preciza că „prin Bucovina, luăm în mâinele nostre cheia Moldovei“, broșura a și fost strecurată în Cernăuți încă de prin mai 1875. În octombrie, Eminescu se duse în capitala Bucovinei și răspândi un nou lot masiv de broșuri, în toiul serbărilor.

Începu să se confirme, prin urmare, și de astă dată, că șirianul, pe unde trecea, nu lăsa urme de conveniență. Ba, dimpotrivă, cu atâta conștiinciozitate se atașa lucrului ce-i fusese încredințat, încât Maiorescu, om cumpănit în aprecieri, îi scria lui Iacob Negruzzi, la 23 noiembrie 1876, precum că nu trebuie să se uite că „Slavici este cel mai capabil scriitor al întregii «Junimi»“[1]. „Cel mai capabil“ în care privință? Probabil în aceea de inteligent, prompt la îndeplinirea unor îndatoriri ce-i erau de folos „Junimii“. În interesul unei mai bune activități la „Comisia documentelor istorice“, criticul îi înlesnise lui Slavici în 1875 o călătorie de studii la mănăstirile oltene și muntene mai de seamă, iar prin octombrie al aceluiași an îl sprijinise cu tot ce trebuie spre a pleca la Budapesta și la Viena, în vederea trecerii cu succes a examenului restant de când cu boala și a obținerii titlului de „doctor“ în științele de stat, juridico-administrative. Slavici, supraîncărcat între timp cu atâtea altele, n-a izbutit nimic, iar aceasta a constituit nu o măruntă decepție pentru cel ce ar fi fost bucuros să-i vadă pe toți junimiștii deveniți „doctori“. Ceva mai înainte, prin septembrie 1875, scriitorul se căsătorise cu Ecaterina Szöke Magyarosy, care prin presiuni greu de numit în vreun fel îl obligase să se însoțească cu ea, — femeia având un trecut asupra căruia nu e de nici un folos să dăm amănunte. Maiorescu, „rigorist“ în asemenea chestiuni, află de eveniment abia când scriitorul era plecat în Imperiul austro-ungar pentru „rigoroase“ și examenul de doctorat. Ceru, indignat dincolo de măsura potrivită, explicații, prin scrisori care tocmai în asemenea împrejurări nu-și aveau noima, și primi răspunsul de biciuitoare bună cuviință cum că Slavici nu-și luase „cutezarea de a vă vorbi despre niște lucruri atât de delicate“ (Cf. Ms. B.A.R.S.R. S 60(28)/XVII). Vădit agasat cu timpul de anumite laturi ale firii lui Slavici, mentorul „Junimii“ nu putea totuși să lase în afara atenției sale ascensiunea literară oarecum lentă, dar neîntreruptă, a șirianului. După primirea caldă de către auditorii din cenaclu a nuvelei *Popa Tanda*, Slavici continuă cu *Scormon, La crucea din sat și Crucile roșii (1876), Gura satului (1878), Budulea Taichii (1880), Moara cu noroc* (elaborată, se pare, într-o perioadă mai îndelungată). Toate aceste scrieri pur literare au fost reunite în volumul *Novele din popor (1881)*, apreciat de către cunoscători încă de la apariție ca o „dată“ în evoluția prozei românești moderne. Între timp, în afară de lucrul la Comisia documentelor istorice, Maiorescu se îngriji ca Slavici să fie numit în toamna lui 1875 și profesor suplinitor la catedra de filosofie de la Liceul „Matei Basarab“, rămasă pentru moment vacantă, urmând să predea în chip de completare neretribuită la una din clasele mici și limba română. Fără îndoială că, în comparație cu destoinicia dintru început arătată — și elogiată ca atare de ceilalți membri ai Comisiei — , ministrul băgase de seamă în cât de multe privințe să vădea competența șirianului, îi intuise mai cu seamă vocația de „dascăl“, iar pe de altă parte nu putea ignora că salariul inițial de trei sute cincizeci de lei era neîndestulător pentru un pribeag venit de peste munți cu nici de unele. Cu excepția căsătoriei așa-zicând „ghinioniste“, explicabilă însă și ea — în parte — printr-o mentalitate încă păstrând urmele turmentelor din ultimii vreo patru ani, Slavici începuse să intre pe făgașul unei vieți de rânduială și de muncă prodigios distribuită. Lui Iacob Negruzzi, care îl înștiințase că nu prea are ce să publice în *Convorbiri*... și-i cerea să-și întețească trimiterea de scrieri, Slavici îi răspundea la 2 martie 1875 după cum urmează: „Te plângi că n-ai material. Eu am gata: «Stan Bălovan», o poveste (20 file), «Polipul unchiului», comedie într-un act (45 file), «Cele trei case», o novelă în felul lui «Popa Tanda» (50 file). Aceste [...] au fost cetite și admise aici [în „Junimea“ bucureșteană incipientă — n.n.]. Afară de aceste, cred că în săptămâna asta voi sfârși o novelă mai mare, din care am vreo 80 file: «Sac și petec». Toate aceste, dimpreună cu «Popa Tanda» și «Norocul» le voi trimite succesiv, astfel că, dacă-ți va conveni, de la mine ai materialul pe anul întreg“[1].

---

[1] I.E. Torouțiu și Gh. Cardaș, *Studii și documente literare*, I, p. 6

Slavici și-a respectat promisiunea cu obișnuita-i scrupulozitate, modificând probabil numai titlurile câtorva dintre scrierile anunțate, la finisare, mai și adăugându-le o dramă în versuri, *Bogdan Vodă*. Negruzzi însă, spre deosebire de Maiorescu, nu prea era convins de talentul șirianului și, oricum, simțea că nu se potrivește cu gustul lui. Încât, primind colaborările lui Slavici, le amâna publicarea peste limitele convenabile, procedând după din ce în ce mai capricioase judecăți de valoare, iar pe unele nu se îndupleca să le tipărească. Așa se explică faptul că *Popa Tanda*, povestea *Stan Bolovan* narațiunile *Ac și ață*, *Scormon* au apărut în „Convorbiri literare“ în 1875, ca și piesa *Toane sau vorbe de clacă*. Însă *Polipul unchiului* și *Bogdan Vodă* (în legătură cu a cărei acceptare insistase și Maiorescu), nu le-a publicat. De aceea, prima dintre aceste două piese a devenit cunoscută abia prin *Tribuna* sibiană, în 1886, iar a doua considerată de însuși Slavici pierdută, după repetatele percheziții și întemnițări dinspre sfârșitul vieții, a fost descoperită abia în ultimele decenii. Alte scrieri de valoare din anii primului avânt nuvelistic al scriitorului au fost date la iveală în publicații nu de prestigiul *Convorbirilor literare*. Astfel, nuvela *La crucea din sat* a apărut chiar în numărul inaugural al ziarului *Timpul* (la 15 martie 1876), iar narațiunea *Crucile roșii* a fost tipărită în același an tot acolo; de asemenea, *O viață pierdută* (cf. *Timpul*, 1877, nr. 21 ș.u.), abia la 1881 a fost reprodusă și în revista „Junimii“. Indiferent de lungimea lor, care putea da naștere la dificultăți așa-zicând „tehnice“ de includere în revistă, rămâne oarecum bizar că — spre deosebire de cazurile lui Eminescu, Creangă, Caragiale-dramaturgul — , în *Convorbiri literare* n-a apărut nici una dintre cele mai de seamă scrieri ale luiSlavici: adică *Moara cu noroc* (inclusă de-a dreptul în volumul din 1881), apoi *Pădureanca*, publicată în *Tribuna* din iulie-august 1884, romanul *Mara*, tipărit succesiv în numerele de la 1 la 24 ale revistei *Vatra* (1894). Aceeași soartă au avut-o altele, mult superioare celor pe care le reținuse nediferențiat Iacob Negruzzi, precum *Vecinii*, I-II (tipărită separat în 1892), *Comoara* (figurând întâi în cel de al doilea volum de *Novele*, din 1896), *Spiru Călin (în Tribuna* arădană din 1908), *Vatra parăsită* (dintru început sub formă de carte, în 1900) ș.a.m.d.

---

[1] I.E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, II, p. 274

Toate acestea arată cât de consacrat lucrului era Slavici pe la 1875 și după aceea. Se întâmplă însă că, după o formulă de tranziție, guvernul conservator fu izgonit de la putere de către liberali, spre vara lui 1876. Slavici a fost destituit din postul de profesor la Liceul „Matei Basarab“ de către noul ministru al învățământului, Al. Orăscu, și tot așa — din postul de secretar al Comisiei documentelor istorice, care era trecut în seama lui Hasdeu. Rămânea deci pe drumuri, așa cum și lui Eminescu avea să i se întâmple după câteva luni. Solidarizându-se însă cu secretarul ei dintâi, amintita „comisie“ ce își asumase publicarea documentelor rămase de la Hurmuzaki nu le predă celui nou numit spre păstrarea și eventuala lor pregătire pentru tipar, ci îi încredință cu de la sine putere lui Slavici continuarea lucrului. Ceea ce acesta și făcu, în pofida lungului „vizirat“ al lui I.C. Brăteanu. Astfel, eforturile principale depunându-le el, dar fiind ajutat în măsura timpului disponibil și de ceilalți membri (dintre care D.A. Sturdza îi aducea „în public omagiile mele“ pentru „zel“, într-o ședință a Academiei), Slavici purtă cu bine mai departe „greaua întreprindere“. Primul volum al *Fragmentelor din istoria românilor*, dat spre traducere lui Eminescu, apăru, după cum se știe, în 1879. Volumele II și III erau tipărite în 1884. Al patrulea tom apăru în 1885, iar al cincilea în 1886. Cele din urmă două volume au putut fi publicate tocmai la 1900, în versiunea românească a lui Slavici. Paralel, în 1878 scriitorul primi de la Odobescu manuscrisul operei *Românii sub Mihai-Voievod Viteazul* a lui Bălcescu, pe care o publică „urmată de scrieri diverse“. Iar toate acestea nu puteau rămâne fără ecou. La un semnal al *României libere* din ianuarie 1878, presa neafiliată strictelor interese ale partidului de guvernământ începu o campanie acerbă împotriva acestuia pe tema împiedecării de a se publica *Fragmente zur Geschichte der Romänen*, iar ministerul de resort trebui să cedeze, plătindu-i dintr-o dată lui Slavici întreg salariu ce i se retrăsese în 1876 și dându-i întreaga libertate de acțiune. Pe temeiul acestor merite, în 1881 i se acordă și medalia „Bene-merenti“, iar în martie 1882 era ales membru corespondent al Academiei Române.

Cum se va fi descurcat totuși Slavici după destituirile din 1876 nu știm cu precizie și e și greu să ne imaginăm. Luând seama că mulți dintre cei cu care se procedase la fel erau oameni tineri și pribegiseră din urigisita — pe atunci — Transilvanie spre a fi părtași harnici la „lucrarea intelectuală“ din România, Slavici publică la câtva timp un fulminant articol *Radicalismul în învățământ și în cărțile didactice*[1]. Aici enunța el cu tărie principiul că — indiferent de disensiunile dintre partidele politice — trebuie să se evite patimile oarbe și prigoana clientelară care merg împotriva interesului suprem de „a urzi o viață care mai curând ori mai târziu să poate ajunge a fi comună tuturor românilor“. Ideile acestea, sporite și cu atacuri directe la adresa claselor guvernante maghiare, pornite să deznaționalizeze ori să extermine pe căi nebătătoare la ochi populația românească din Transilvania, Slavici și le limpezea acum definitiv în temeinicul studiu social-politic *Crișenii noștri*, conceput mai demult, pe baza a ceea ce cunoscuse din documentele arhivei Consistoriului din Oradea și a călătoriilor cu vicarul Miron Romanul. Băgând de seamă că junimiștii, ca și întregul partid conservator, erau prudenți din cale afară în politica lor față de Imperiul austro-ungar, publică acest studiu în *Revista contimporană literară și științifică*, fără a ține seama de faptul că aceasta era prin majoritatea tendințelor ei o adversară a „Junimii“, ca și anterioarele publicații din unificarea cărora rezultase. Așa, primul „dizident“ care s-a priceput în păstrarea aparențelor ce se impuneau spre a evita păgubitoarea vrajbă declarată a fost, în raport cu „Junimea“, Ioan Slavici. Prin intermediul celorlalți membri ai Comisiei documentelor istorice, „secretarul“ acesteia ajunsese să fie cu deosebire prețuit de către liberali de vază ca Mihail Kogălniceanu, dar mai cu seamă D. A. Sturdza, care mai târziu i-a fost destulă vreme un protector. Pe de altă parte, capabilul de reale atitudini și judecăți „impersonale“, Maiorescu a trecut peste unele iritări ca aceea de la insolita căsătorie a lui Slavici și l-a susținut mereu, înțelegând mai bine decât ceilalți junimiști — el, fiul lui Ioan Maiorescu — gândul statornic al șirianului de a sluji pe toate căile, cu toate mijloacele, cauza „fraților“ urgisiți de stăpânirea de la Budapesta. Așa se face că, devenind în ianuarie 1877 director al ziarului *Timpul* și „junimizându-l“, după ce conservatorii „ruginiți“ nu prea știuseră ce să întreprindă cu ajutorul oficiosului lor, îl luă fără întârziere în redacție, pentru „partea literară și [...] politica externă întrucât e vorba numai de raporturi exacte“[2]. În felul acesta, oricât de cu oscilații își primea salariul (provenit din cotizațiile benevole ale junimiștilor), Slavici ieșea cât de cât din penuria în care îl aruncase samavolnica destituire de către liberali. Pe de altă parte, de la tribuna unui „oficios“ de partid politic, el, Slavici, putea să-și spună mai răspicat cuvântul nu doar în problemele de „cultură“, dar și în cele ce angajau viața românilor de pretutindeni.

O bună „dezmorțire“ a mâinii (știm că Slavici se exersase în gazetărie înaintea plecării din Transilvania) o constituise, încă înainte de a intra în redacția

---

[1] *Convorbiri literare*, nr. 6, 1877

[2] Cf. scrisoarea din 26 ianuarie 1877 către V. Mangra, prieten mai vechi al lui Slavici, în M-sul 50375 de la B.A.R.S.R.

Timpului, înțelegerea stabilită de acum notoriul scriitor și om de cultură de a-i trimite lui N. Cristea, directorul *Telegrafului român*, de la Sibiu, articole de atitudine și, firește, „corespondență“ despre țara liberă, care se pregătea să intre în războiul pentru independență de la 1877. Încă din 1875, în trei numere ale *Telegrafului român*, Slavici publica studiul socio-politic *Iluziuni pierdute*, îndreptat contra fruntașilor politici mai vârstnici ai românimii transilvănene, înnoitori de fațadă, nu în profunzime, ai stărilor de lucru de peste munți. Slavici îi acuza că nu văd cum decad comerțul, industria, lucrarea pământului, și socoteau a face o mare ispravă dacă vor crea o Facultate de drept, când imperios era să dea extindere și eficiență „școlilor poporale“, să încurajeze pe toate căile dezvoltarea literaturii și să-i împingă la o parte pe latiniștii — de tot anacronici acum — care croiseră un fel de „esperanto“ purist fără vreo punte de legătură cu „limba poporului“ și se încăpățânau să aștepte de la acesta îndreptarea tuturor relelor. Orientarea pe care o va imprima Slavici peste nouă ani ziarului „Tribuna“ se vădea de pe acum. El dase, într-un plan cuprinzător cât și al altor „querelles des ancients et des modernes“, semnalul unei bătălii cultural-politice de durată între generațiile vârstnice și cele așa-spunând „tinere“ din Transilvania, iar intervenția sa a trezit ecouri peste așteptări. Primii care intuiseră cât de departe băteau gândurile lui Slavici au fost Nicolae Cristea, conducătorul *Telegrafului român*,, Ioan Bechnitz și Eugen Brote, sibieni și aceștia, care au luat înțelegere să editeze de la 1 ianuarie 1876 o publicație-satelit, *Foișoara Telegrafului român*,, unde continuau ideile formulate de Slavici, diversificând obiectivele lor critice în funcție de mărimea neajunsurilor ce se cuveneau supuse discuției.

Era, de fapt, în urma impulsului dat prin intermediul lui Slavici, o extindere și în Transilvania a ceea ce cu un deceniu și mai bine în urmă începuse dincoace de munți Titu Maiorescu, prin filipica din articolul *În contra direcției de astăzi în cultura română*. Continuându-și colaborările la *Telegraful român*, în felul cum începuse, Slavici, care n-a cerut „împământenirea“ la venirea în „țară“, o făcuse — se pare — cu gândul de a-și pregăti întoarcerea în Transilvania. Dintre articole, amintim *Memento*, dar mai cu seamă *Maghiari și maghiarism*, amândouă apărute în 1876 și în primele zile ale anului 1877; ele infirmă opinia simplificatoare că — oricând și în orice a publicat ca gazetar militant — Slavici ar fi fost pentru fidelitatea românilor transilvăneni, fie uneori și din rațiuni tactice, față de Habsburgi, respingând *de plano* ideea statului național român unitar. Mai înainte, acum, cu diferite prilejuri ulterioare, disociind mereu interesele reale ale maselor populare maghiare și cele promovate de guvernele de la Budapesta, pledând pentru echitabila lor conviețuire în Transilvania cu românii, Slavici nu înțelegea prin toate acestea permanentizarea cursului politic de după semnarea „pactului dualist“. Ba, profetic, vorbea de „ora unsprezece“ a acestei stări de lucruri, de vreme ce „el [guvernul imperial de la Viena — n.n.] nu ne mai dă nimic (Cf.n-rele 10 și 11 ale „Telegrafului român“ din 1876, respectiv — 1877). Și mai limpede este scriitorul ce milita pentru frații săi de peste munți în studiul *Maghiari și maghiarism*, unde spune răspicat: „Și noi, românii, am fi de rea credință, zicând că nu am dori să fim cu toții uniți într-un stat. Da! dorim și nu ne putem gândi la jertfe destul de mari spre a nu fi gata să le aducem pentru realizarea acestei idei“. Iar spre exemplificare, Slavici preciza, într-un nou articol, *Cultura maghiară: s-au trecut vremurile în care Ardealul putea să producă apostoli pentru români* [evident, pentru cei din partea *ciscarpatică* — n.n.]. *Astăzi am ajuns într-atâta* [după convergentele tendințe de deznaționalizare — *n.n.] încât noi trebuiește să căutăm a ne lumina din România*“ Iată deslușirea de către Slavici însuși a preferatului său îndemn mobilizator din anii *Tribunei*, dar și de oricând: „Soarele pentru toți românii la București răsare“.

În asemenea împrejurări, cu asemenea stări de spirit și cu gândul de a trece Carpații, considerându-se împlinit destul — avea douăzeci și nouă de ani — spre a lucra mai cu folos decât în primele timpuri pentru frații săi transilvăneni, lui Slavici i se ivi iarăși în cale ceva pentru a-i întârzia planurile: prilejul de a lucra în redacția unui ziar ca *Timpul*. Credea că aici va intra în mai strânse legături cu oamenii politici influenți și doritori de a sprijini mai eficient decât înainte cauza transilvană; iar de nu — atunci, ca un „mohican“ singuratec, așa cum de multe ori a și fost — va pregăti însuși, prin publicarea de articole chibzuite în acest scop, acțiunea pentru reușita căreia știa cât de necesar e să convoace un maximum de circumstanțe prielnice. El observă însă repede cum fruntașii conservatori făceau totul ca să nu se dezbată în ziar situația din Transilvania. Rămânea deci tactica „esopică“, la care Slavici își încunoștiința un bun prieten de peste munți că va recurge. Se iviră și alte dificultăți, mai prozaice, totuși nu de neglijat. Contrar opiniilor unor corifei conservatori, care opinau pentru „neutralitate“, Haralambie Grandea conducătorul *Timpului* după plecarea lui Maiorescu, începu împreună cu Slavici publicarea de articole care cereau intrarea neîntârziată în lupta armată pentru independență. Capii partidului, cu excepția unora dintre junimiști, încetară subvenționarea ziarului și salarizarea redactorilor, iar Grandea, liberal în convingeri, se retrase la mijlocul verii din redacție. Slavici rămase, fiind ajutat și de Pompilian, un profesor, însă la 5 august 1877 îi scria lui Iacob Negruzzi că așa cum i se întâmpla lui după destituirea din posturile dinainte nu mai merge: „„... nu am luat de 3 luni de zile bani. La Comisia istorică, unde urmez cu lucrările, cu toate că am fost șters din buget, de 6 luni nu am fost plătit. Trăiesc, numai eu știu cum, corecturi, reviste externe, notițe de prin ziare, varietăți, aceasta e zilnica mea hrană. Când mai apuc, mai fac și câte o petițiune pentru particulari, care mă plătesc“[1]. După un nou avertisment epistolar, potrivit căruia Slavici urma să părăsească și el redacția *Timpului*, junimiștii ieșeni începură să cotizeze și — prin intermediul lui Pogor — îi trimiseră o sumă de bani cu care ziarul și redactorii lui o mai puteau duce o vreme.

---

[1] I.E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, vol. II, p. 280

Munca fiind deosebit de grea pentru Slavici, care scria aproape toată gazeta, el îl cheamă la *Timpul* și pe Eminescu, iar poetul, având suficiente motive, se mută fără vreo ezitare la București către sfârșitul lui octombrie 1877. În urmă, prin februarie 1878, Eminescu — luând aproape din mers conducerea reală a treburilor gazetei — îl aduse la ziar și pe Caragiale. Așa, vreme de aproape doi ani se alcătui în redacția oficiosului conservator-junimist o veritabilă „Academie" de dispute intelectuale, cum probabil alta n-a mai existat la noi.

Practic, la *Timpul*, acțiunile de anvergură ale celor trei redactori în ordinea „principiilor" s-au polarizat mai cu seamă în jurul principalelor două evenimente ale acelor ani: războiul și Congresul de la Berlin. Eminescu a scris, între atâtea altele, trăsnitorul articol *Dorobanții (cf. Timpul*, nr. 293, 1877), îndreptat împotriva felului cum erau întâmpinați — la întoarcerea prin capitala țării — ostașii din „unica clasă pozitivă a României", biruitori la Plevna. Pe un ton nu mai puțin dur se pronunță și Slavici, în articolul *Sărmanii viteji de la Plevna*[1]. În timpul campaniei de presă pentru „revizuirea Constituției", iar înainte de toate a mult-discutatului „articol 7", cel privitor la condițiile „naturalizării" străinilor, în lupta gazetărească s-a amestecat din plin și Caragiale, luând în derâdere pe „umanitaristul" P.P. Carp, „eminență cenușie" uneori, prea infatuat-guralivă alteori, a fracțiunii politice junimiste. Eminescu, Slavici, Caragiale, — să nu uităm niciodată aceasta, — n-au făcut niciodată politică militantă, „înregimentată", în cadrul cercului junimist, iar aceasta a stârnit împotriva lor pricipalele iritări maioresciene și celelalte, dar le-a păstrat independența și limpezimea de gândire. Așa și acum. Ei arătau răspicat, articole după articole, că „împământenirea" se va face; numai că potrivit intereselor de temelie ale națiunii, legea îndreptățindu-i la aceasta pe cei cu „capitaluri", dar și pe cei cu inima onestă și corespunzătoare dragoste de muncă pentru propășirea nației ce i-a primit în mijlocul ei.

Nu s-a procedat, evident, cum gândeau asemenea „mărunți" redactori. Eminescu, în *Epigonii*, zisese despre înaintașii în care credea că „au vânat țintă nebună"; însă acum, când începea să întrezărească de aievea ce va zice despre „lupta" de la *Timpul* și despre „ținta" ei *posteritatea*, gândea „vizionar" cât și cei din „zilele de-aur a scripturilor române". Slavici și Caragiale încă nu ajunseseră să cugete astfel. Această nesincronizare de — să-i zicem — „filosofie practică", nu „existențială" (care i s-ar fi potrivit doar lui Eminescu), explică, în ultimă analiză, și ce a urmat după marile bătălii de presă purtate de cei trei mari scriitori între 1877 și 1879. În 1880, spre toamnă, după ce mai înainte umblase prin Transilvania după noi documente trebuitoare lucrării sale — apărute la Viena în 1881 — *Die Rumänen in Ungarn, Siebenbürgen und der Bukowina* (menită a înfățișa opiniei publice europene autentica răspândire și viața românilor împărțiți între deosebite stăpâniri), Slavici părăsi redacția. Intra ca profesor de română și de geografie la cele patru clase ale Școlii normale a Societății pentru învățătura poporului român, unde, arătându-și destoinicia, era ales și „secretar“ al respectivei Societăți, funcție pe care o deținu până în 1885. Nu a rupt, firește, legăturile cu „Timpul“ și cu atât de vechiul prieten Eminescu. Nu s-a despărțit, aparent, de Eminescu și în ordinea mai prozaică a lucrurilor, deși în sine-și, poate fără a-și da seama, se despărțise: îl ținu în gazdă, pe vremea supremelor pătimiri din 1882-1883, iscate de boala ereditară a poetului. Numai că, atunci când acesta, prin iunie 1883, îl implora să nu-l părăsească „în niște împrejurări atât de grele pentru el“[1], atât de vechiul prieten o făcu. Și dacă el, „eticianul“ — ce-și instituise din atitudinea aceasta un blazon — a procedat astfel, ce s-ar fi putut obiecta mai întortocheatului în toate privințele Caragiale? Acesta, cel puțin, fusese franc încă de la intrarea în redacție, repetând când i se ivea prilejul poetului-gazetar că partidul conservator e „pe dric“, iar „Timpul“ — asemenea. În vara anului 1881, Caragiale părăsea și el ziarul, în împrejurări rămase neclare până astăzi. Așa, cărările vieții celor trei mari scriitori — îngemănate, o vreme, atât de fructuos — se despărțiră pentru totdeauna în ordinea mai adâncă a desfășurării lor. Încă în 1881, Slavici îi scrisese redactorului răspunzător de *Telegraful român*, că ar vrea să se întoarcă în Transilvania, spre a lua parte la lucrarea obștească de acolo, explicând că, fiind un om nu „cu trebuințe mari [..] pentru viața mea privată“, nu e nevoie decât să i se găsească un post modest și potrivit cu capacitățile lui de a se face util. I se oferi o slujbă de „referent scolastic“, adică administrativă, — nu în redacția ziarului sibian, cum da de înțeles Slavici că ar fi dorit și unde nu putea să fie admis din pricina opoziției mitropolitului Miron Romanul, vechiul adversar din anii de la Oradea. Așa fiind, Slavici ezită. Urmând și unei sugestii a lui Maiorescu, zelator al terapeuticii „călătoriilor“ în cazul celor ce lucrează prea mult, făcu prin iulie-septembrie 1882 o lungă excursie prin Italia, care, între altele, îl puse în curent cu opere de seamă ale artei plastice, neglijată în anii studenției vieneze. El îl descoperă acum — pe lângă atâtia mari renascentiști — pe Rafael, îndeosebi cel din tabloul *Santa Cecilia*, și pe Michelangelo, care i se păru de o măreție a concepției și de o forță în a sugera mișcarea și perspectiva asemeni celor ale lui Eminescu. Observația, implicând intuirea fibrei „titaniene“ din scrisul eminescian, e, pe cât de neașteptată, pe atât de profundă, — cum au relevat încă mai de mult comentatori avizați. Întors în țară, scriitorul, care dobândise și faima unui excelent „dascăl“, e numit (paralel cu postul de la Școala normală) și profesor la Azilul „Elena Doamna“, — o instituție nu doar educațională, ci și de învățământ „politehnic“ unic în felul lui pe continentul nostru, — după cum se și sublinia cu un prilej într-o publicație austriacă.

---

[1] Cf. *Timpul*, nr. 294, 1877

Slavici, care din 1882 înainte începuse seria „despărțirilor“ și „împăcărilor“ repetate cu Ecaterina Szöke Magyarosy (încheiată prin divorțul legiferat de

---

[1] I. Slavici, *Opere*, IX, 1978, p. 32

Tribunalul Ilfov, la 18 noiembrie 1885), cunoscu printre institutoarele de la Azilul „Elena Doamna“ și pe Eleonora Tănăsescu, anterior o foarte capabilă elevă care își făcuse studiile aici. Urmașă a unor magistrați și administratori destoinici din părțile oltene și muntene, cu unele veleități literare dincolo de care cert rămânea bunul gust și un bun simț echivalent, Eleonora Tănăsescu făcu o puternică impresie asupra lui Slavici, care se transformă repede într-o reciprocitate a sentimentelor. Întâlnirea cu acestă femeie a fost desigur cea mai fericită „întâmplare“ din viața personală a scriitorului — și e prilej de reflecție ce s-ar fi făcut el în tot mai grelele perioade care urmară fără sprijinul înțelept, tenace, nesâcâitor al acestei admirabile companioane. Se legară printr-o dragoste de nimic întunecată și, la sugestia lui Slavici, care știa de iminența întemeierii unui mare cotidian românesc în Transilvania, unde era încredințat că ar fi fost loc și pentru contribuția lui, Eleonora Tănăsescu a fost chemată în septembrie 1883 ca directoare a Școlii de fete din Sibiu. Peste vreo jumătate de an urmând-o și Slavici, ca director al *Tribunei*, sfârșiră prin a se căsători la 18 martie 1886. Au avut șase copii, care s-au născut la puțin timp unul de altul: Titu Liviu (la 11 noiembrie 1886), Lavinia-Ioana-Iosefina (1889), Ion-Marcel (1890), Fulvia (1891), Elena (1894), Ioana-Livia (1897). Mare iubitor de familie așezată pe temelii sănătoase și de odrasle, Slavici, în pofida greutăților materiale ce de la un timp amenințau să-l copleșească, și-a crescut cu deosebită îngrijire copiii, făcând din ei oameni de omenie și destoinici într-ale profesiunilor alese.

Revenind la firul strict cronologic, să amintim că, pe lângă lecțiile de filosofie și de română ținute de Slavici la Azilul „Elena Doamna“, o contribuție distinctă a adus el la înființarea unei publicații a deosebit de activului corp profesoral din școală, foaia pedagogică *Educatorul* (1883). Slavici, se ocupă și de redactarea revistei, dar mai importante sunt colaborările sale cu studii privind însemnătatea diferitelor obiecte de învățământ și modurile cele mai potrivite de a se face predarea lor (*Filosofia ca obiect de învățământ pentru școlile pedagogice ș.a.)*, dar mai ales cu un curs de *Literatură poporană* și unul de *Estetică*.

1884-1890. În timpul congresului studențesc care urmase în 1871 după serbările de la Putna, Slavici, sprijinit de Eminescu, susținuse cu ardoare întemeierea unei publicații transilvane menite a unifica mentalitatea și preocupările studențimii provenite din toate ținuturile locuite de români, dar, pe un plan mai larg, țintind cu toate mijloacele posibile spre omogenizarea culturală a românimii îndeobște. Condițiile prielnice se iviră întru totul atunci când mitropolitul Miron Romanul, amestecându-se prea mult în treburile *Telegrafului român*, în numele „fidelității“ de tristă ostentație față de guvernele de la Budapesta, determină retragerea lui N. Cristea de la conducerea ziarului și putu, astfel, să transforme această de atâta timp remarcabilă publicație militantă într-o anostă foaie clericală. După frământări, propuneri și contrapropuneri, căutări de mijloace bănești și tehnice corespunzătoare, rivalități cu brașovenii de la *Gazeta Transilvaniei*, piedici sistematice din partea administrației maghiare, grupul militant pentru dezvoltarea cât mai nestingherită a comunității românești din Transilvania izbuti. Erau numeroși, bine pregătiți fiecare în domeniul său, dar mai cu seamă animați de o puternică solidaritate, emanând din consensul ideilor ce nutreau membrii acestui grup, care se numeau Nicole Cristea, atâta vreme diriguitor al *Telegrafului român*,, eruditul și în toate decisul fără vorbă multă Ioan Bechnitz, frații Eugen și Aurel Brote, Ioan Neagoe, D. Comșa, D. Popovici-Barcianu, S. Popescu, — dintre care unii făcuseră parte multă vreme din redacția foii ce încăpuse acum în mâinile mitropolitului. Dar nu numai așa-numiții „tineri“ făceau front compact pentru înființarea unui asemenea cotidian românesc, ci și „batrâni“ (unii, acum, în cel mai propriu sens al cuvântului) ca Diamandi Manole, cel ce scosese din impasul cunoscut pregătirile de ordin material pentru serbarea de la Putna, apoi George B. Popp, Ioan Neagu, chiar și „veteranul“ Gheorghe Barit, numeroși alții. Îndeosebi doi dintre viitorii susținători ai ziarului se remarcară în această fază a pregătirilor. E vorba de negustorul priceput la orice și totdeauna de găsit acolo unde frontul conaționalilor săi se deteriora Diamandi Manole, gata oricând să-și riște averea și, în genere, mai prozaicele afaceri comerciale pentru îmbărbătarea celor în stare să deschidă drumul de urmat cu armele spiritului. Și e de menționat, în al doilea rând, numele lui Ioan Bechnitz, care se îngriji de dotarea cu cele trebuincioase a unei tipografii întemeiate anume și găsi pentru noul ziar numele ce tuturor li se păru potrivit. În asemenea condiții, cu alegerea lui Ioan Slavici ca director, la 14/26 aprilie 1884 apăru în Sibiu ziarul *Tribuna*, — primul cotidian de ținută veritabil modernă de peste munți.

Având încă de la întâiul număr pe frontispiciu aforismul formulat de Slavici, potrivit căruia „Soarele pentru toți românii la București răsare“, *Tribuna* îl explicita în programaticul apel *Către publicul român*, precum și într-o completare mai detaliată a acestuia, după cum urmează: va lua poziție decisă față de „orișice măsură, fie legislativă, fie administrativă, prin care vreunul dintre popoarele din patria nostră ar fi jignit în dezvoltarea lui firească“; declarându-se pentru „tradiționala alipire către tron“, adică pentru „fidelitatea“ față de împăratul de la Viena, cei de la *Tribuna* subînțelegeau că nu recunosc „pactul dualist“ de la 1867, fiind adepții unei „federalizări“ pe baze autentic democratice a tuturor popoarelor din statul austro-ungar, iar aceasta — ca premisă tactică și vremelnică pentru revenirea la autonomia Transilvaniei. În fine, profesiunea de credință cu valoare de angajament solemn cum că „Ne identificăm cu poporul, suntem glasul poporului“ viza întregul program de viitor al ridicării culturii românești din Transilvania pe o nouă treaptă, „sincronă“ cu aceea a românilor din patria liberă. Cu alte cuvinte ridicându-se deasupra sterilelor dispute ale „pasiviștilor“ și „activiștilor“, din Partidul Național Român, care socoteau să obțină prin asemenea atitudini politice anumite avantaje fie din partea Curții de la Viena, fie din partea Coroanei ungare, tribuniștii se adresau de-a dreptul maselor largi populare. Este ceea ce și arată Slavici (care, pe lângă prerogativele globale de director al ziarului, se mai angajase inițial să scrie trei editoriale pe săptămână și să pregătească zilnic material pentru trei coloane cel puțin): „Împrejurările sunt grele; suntem loviți în drepturile noastre, suntem asupriți, suntem jigniți în dezvoltarea nostră culturală; nu putem compta pe sprijinul nimănui. Îndoite și înzecite, prin urmare, trebuie să ne fie încordările noastre. [Îndemnul e foarte asemănător cu acela formulat cu ani înainte de către Maiorescu înspre sfârșitul studiului *Direcția nouă în poezia și proza română* — n.n.]. Trebuie să facem cu orice preț poporul nostru capabil de rezistență. Trebuie să facem ca moralitatea să prindă rădăcini afunde în inima poporului nostru; trebuie să-i dăm lumina ce se cere în timpul în care trăim și să-i deschidem calea pentru bunul trai material“[1]. *Tribuna* și-a îndeplinit cu stăruință și metodă toate aceste angajamente, pe care directorul ziarului le formula în numele redacției. Spre a-și netezi calea spre cititorul român de orice pregătire, cei de la cotidianul sibian (generalizând unele inițiative precedente, răzlețe) s-au lepădat (fară zgomot și nepotrivite polemici cu „anteluptătorii“) de lexicul purist și de ortografia etimologică, scriind după normele — pe atunci în bună măsură statornicite — ale limbii române literare de pretutindeni. În *Foița Tribunei*, pe baza materialului căreia se întemeie *Biblioteca poporală a Tribunei* se publica din abundență folclor de toate genurile, compuneri de ale scriitorilor care țineau să instituie și în literatura cultă un „realism poporal“ (*Pădureanca* lui Slavici aici apăru întâi, ca și primele scrieri ale lui Coșbuc, adus de către directorul ziarului în redacție). S-au făcut traduceri din mari scriitori străini — considerați și ei ca promovând „realismul poporal“ — precum Gogol ori Bret Harte etc. Firește că activitatea *Tribunei* nu era una exclusiv „culturalistă“, fiindcă, de-ar fi fost așa, nu s-ar fi abătut asupra redacției urgia administrației maghiare. În articole anume pregătite, prin corespondențele publicate frecvent ori prin scurte note, publicul cititor (sporit curând în asemenea măsură, încât gazeta începu să acopere cheltuielele de tot felul) lua cunoștință de starea precară a anumitor instituții culturale, de spolierea fără milă a țărănimii, de grevele muncitorilor din Imperiul austro-ungar și din alte țări. Șovinismul guvernanților maghiari, îndeosebi când cu desființarea Societății românești de lectură „Iulia“ de la Cluj ori cu arderea pe dealul Feleacului a foilor de tipul *Tribunei*, era vestit cu asprime. Ba până și principiul cel mai de seamă după care se călăuzeau Habsburgii în politica lor de menținere a robiei multinaționale era luat în râs: „*Divide et impera* a devenit un vas cam dogit și ar putea să se spargă... Încât ne privește, e deja spart“[2].

Dată fiind popularitatea în neîntreruptă creștere a „tribuniștilor“ din redacția cotidianului sibian și a numeroșilor aderenți din afară, ajunși în situația unui adevărat partid nenominalizat și nelegiferat, la Conferința electorală din mai

---

[1] Cf. *Tribuna*, nr. 51, 1884

[1] *Tribuna*, nr. 9, 1884

1887, ținută la Sibiu, Slavici este ales secretar al conducerii Partidului Național Român, președinția revenindu-i lui Gheorghe Bariț. Alegerea lui Slavici se explică nu numai prin poziția lui de director al celui mai puternic cotidian românesc din Transilvania de pe atunci, dar și prin alte inițiative ale sale, dintre care cea cu întocmirea unui cuprinzător „memorandum“ revendicativ adresat guvernului imperial de la Viena a și fost votată de către Conferința electorală din 1887. Însă, a fi făcut pasul din redacție în câmpul politicii propriu-zise reprezenta o cutezanță care nu se putea ierta. Lui Slavici și diferiților săi colaboratori apropiați, administrația maghiară din Transilvania le intentase până atunci patru procese de presă, invocând de obicei delictul numit „crimă de agitație împotriva statului“. Verdictele au fost variabile în cazul lui Slavici: achitare, amendarea cu 100 forinți, trei zile de temniță. Nu tot așa s-au petrecut lucrurile după alegerea lui în conducerea Partidului Național Român. *Tribuna* și alte publicații românești luaseră apărarea generalului Traian Doda, care fusese singurul deputat admis în Dieta maghiară pentru o populație de trei milioane de oameni. Declarând acesta că acceptă mandatul, dar că nu înțelegea să participe la lucrările Dietei, de vreme ce, așa cum fuseseră ticluite alegerile, rezulta că „poporul român, cel puțin acum, nu are loc în cadrul constituțiunii maghiare“[1], Slavici îi comentează aprobator atitudinea, într-un articol din *Tribuna*. Considerând autoritățile că e momentul potrivit și folosind pretextul în uz al „delictului de agitație“, Slavici — cu toată apărarea strălucită și fără a i se putea numi vreo vină reală — a fost condamnat la un an de temniță, nu doar la obișnuitele amenzi și cheltuieli de judecată, care acum se ridicau la 123 de florini. În felul acesta, chibzuiseră guvernanții maghiari, conducerea Partidului Național Român rămânea fără secretar, iar *Tribuna* fără director. Proporțiile unei astfel de victorii erau însă cu totul relative. La 14 iunie 1888, Slavici pleacă să-și facă anul de detențiune la închisoarea din Vácz, însă conducerea *Tribunei* o luă Septimiu Albini, care continua lupta pe temeiurile mai dinainte și găsea mijloace să se consulte cu fostul director în chestiuni mai delicate. Iar în ceea ce privește conducerea Partidului Național Român, aceasta, cu secretariatul lui Slavici ori fără el, tot prea timorată rămânea, măcinându-se prin disensiuni interne. Mai rea devenise în multe feluri situația scriitorului. Încă înainte de procesul care îi adusese întemnițarea el primise sfaturi de „moderație“, spre a nu-i indispune pe Habsburgi, și i se făcuse invitația de a se întoarce la București ca director la Azilul „Elena Doamna“. Slavici refuză, explicând că aceasta ar fi fost o „dezertare“ în toiul luptei. Procesul de presă și anul de închisoare, pe lângă manifestări de solidarizare cu el și de admirație, au bucurat pe invidioșii care începuseră a răspândi tot felul de calomnii pe seama lui. Greutățile materiale erau aproape insuportabile, fiindcă la închisoare trebuia plătită „chirie“, iar pe lângă aceasta, luând pentru soție și copil — care îl însoțiseră — o locuință în preajma temniței, era obligat la noi cheltuieli. Sibienii, trecând și ei prin mari dificultăți odată cu întețirea prigoanei administrative, l-au ajutat cu intermitențe (Slavici continuându-și în mod camuflat colaborarea la *Tribuna*), iar Ion Bianu îi trimitea îndemnizația pentru lucrul la Comisia documentelor istorice (care nu fusese întrerupt prin plecarea din București) cu destule întârzieri.

---

[1] *Tribuna*, nr. 222, 1887

Altminteri, i se îngăduia să primească ziare și reviste, cărți, șpalturi ale documentelor Hurmuzaki în curs de tipărire, pe care Slavici urma să le corecteze. Petrecea ore întregi din zi împreună cu soția și copilul, scria mult — între altele, atât de bogatul în semnificații eseu memorialistic *Fapta omenească* (1888-1889).

La 10 iulie 1889, Slavici își încheia anul de temniță. A mers de aici, împreună cu familia (între timp, soția sa născuse o fată, Lavinia) la Gräfenberg, unde îl invitase vechiul prieten Ion Hosanu, medic la băile de acolo, pentru odihnă și refacerea sănătății, care începuse să dea semne de șubrezire. La 31 august 1889, se întorcea la Sibiu, fiind primit cu căldură și reluându-și munca la ziar, unde a semnat, între altele, importantul articol *Afacerea „Memorandumului“*, sau un altul, *Băncile noastre*, — amândouă în măsură de a arăta că Slavici era împotriva celor mai mulți din bogătașii români ai Transilvaniei, care pactizau pe ascuns cu guvernarea oprimantă. Se sprijinea în acțiunile gazetărești îndeosebi pe intelectualitatea din generația sa, de o pregătire superioară, câștigată cele mai adeseori în universități cu renume, cu atitudini cutezătoare, punând interesele maselor largi ale poporului român mai presus de mărunte ambiții personale. Slavici nu mai era la conducerea ziarului, pe care i-o lăsase lui Septimiu Albini. Beneficiind de concursul unor factori cât se poate de favorabili, ca mai înainte cu două decenii „Junimea“, *Tribuna* a îndeplinit astfel, în condițiile specifice ale Transilvaniei, un echivalent cu acela pe care l-a avut societatea cultural-literară de la Iași rol în țara liberă. Iar Slavici, a cărui contribuție la ivirea și consolidarea acțiunilor inițiate de „tribuniști“ a fost una de primul ordin, putea să-și considere misiunea încheiată după cele ce apucase să înfăptuiască. Așa și gândea el, după ieșirea din temnița de la Vácz; încât, după un răstimp de chibzuire, lua din nou drumul Bucureștiului, la 3 martie 1890.

1890-1913. Perioada aceasta din viața lui Slavici este una de mari înfăptuiri și de corespunzătoare recunoașteri publice, dar și de treptată consolidare a unor convingeri ale căror prime elemente se iviseră încă în vremea când, voind să conducă *Tribuna* în cât mai deplină libertate de înfăptuire a unui program matur chibzuit, se lovise de tot mai multe piedici pe care i le puneau chiar unii conaționali. Iată cum e sintetizată această amară convingere într-o scrisoare către Nicolae Iorga, pe care acesta a publicat-o în numărul din 29 iulie 1907 al *Neamului românesc:* „... nu avem să fim amăgiți de aparențe. Măsura cea dreaptă a culturii e importanța ce i se dă valorii adevărate, considerațiunea, stima și iubirea de care se bucură omul superior fie ca inteligență, fie ca știință, fie ca însoțiseră — o locuință în preajma temniței, era obligat la noi cheltuieli. Sibienii, trecând și ei prin mari dificultăți odată cu întețirea prigoanei administrative, l-au ajutat cu intermitențe (Slavici continuându-și în mod camuflat colaborarea la *Tribuna*), iar Ion Bianu îi trimitea îndemnizația pentru lucrul la Comisia documentelor istorice (care nu fusese întrerupt prin plecarea din București) cu destule întârzieri.

Altminteri, i se îngăduia să primească ziare și reviste, cărți, șpalturi ale documentelor Hurmuzaki în curs de tipărire, pe care Slavici urma să le corecteze. Petrecea ore întregi din zi împreună cu soția și copilul, scria mult — între altele, atât de bogatul în semnificații eseu memorialistic *Fapta omenească* (1888-1889).

La 10 iulie 1889, Slavici își încheia anul de temniță. A mers de aici, împreună cu familia (între timp, soția sa născuse o fată, Lavinia) la Gräfenberg, unde îl invitase vechiul prieten Ion Hosanu, medic la băile de acolo, pentru odihnă și refacerea sănătății, care începuse să dea semne de șubrezire. La 31 august 1889, se întorcea la Sibiu, fiind primit cu căldură și reluându-și munca la ziar, unde a semnat, între altele, importantul articol *Afacerea „Memorandumului“*, sau un altul, *Băncile noastre*, — amândouă în măsură de a arăta că Slavici era împotriva celor mai mulți din bogătașii români ai Transilvaniei, care pactizau pe ascuns cu guvernarea oprimantă. Se sprijinea în acțiunile gazetărești îndeosebi pe intelectualitatea din generația sa, de o pregătire superioară, câștigată cele mai adeseori în universități cu renume, cu atitudini cutezătoare, punând interesele maselor largi ale poporului român mai presus de mărunte ambiții personale. Slavici nu mai era la conducerea ziarului, pe care i-o lăsase lui Septimiu Albini. Beneficiind de concursul unor factori cât se poate de favorabili, ca mai înainte cu două decenii „Junimea“, *Tribuna* a îndeplinit astfel, în condițiile specifice ale Transilvaniei, un echivalent cu acela pe care l-a avut societatea cultural-literară de la Iași rol în țara liberă. Iar Slavici, a cărui contribuție la ivirea și consolidarea acțiunilor inițiate de „tribuniști“ a fost una de primul ordin, putea să-și considere misiunea încheiată după cele ce apucase să înfăptuiască. Așa și gândea el, după ieșirea din temnița de la Vácz; încât, după un răstimp de chibzuire, lua din nou drumul Bucureștiului, la 3 martie 1890.

1890-1913. Perioada aceasta din viața lui Slavici este una de mari înfăptuiri și de corespunzătoare recunoașteri publice, dar și de treptată consolidare a unor convingeri ale căror prime elemente se iviseră încă în vremea când, voind să conducă *Tribuna* în cât mai deplină libertate de înfăptuire a unui program matur chibzuit, se lovise de tot mai multe piedici pe care i le puneau chiar unii conaționali. Iată cum e sintetizată această amară convingere într-o scrisoare către Nicolae Iorga, pe care acesta a publicat-o în numărul din 29 iulie 1907 al *Neamului românesc*: „... nu avem să fim amăgiți de aparențe. Măsura cea dreaptă a culturii e importanța ce i se dă valorii adevărate, considerațiunea, stima și iubirea de care se bucură omul superior fie ca inteligență, fie ca știință, fie ca destoinicie în materie de artă, iar în România superioritatea nu prețuiește nimic dacă nu e pusă în serviciul cuiva. Slugă trebuie să fii dacă vrei să ție lumea seamă de tine. E indiferent dacă ridici ori nu nivelul moral și intelectual al societății prin lucrarea ta: lucrul de căpetenie e să servești pe un om ori pe o tovărășie de oameni [...] E cu toate aceste adevărat și azi că soarele pentru toți românii la București răsare. Dacă lumină e aici, se luminează pretutindeni unde trăiesc români, iar dacă e întuneric, se-ntunecă pretutindeni“[1]. Concluzia, precum vedem, e sumbră. Și dacă, în bună parte, ea reflecta starea de spirit generală a intelectualilor onești determinată și de sălbatica represiune a răscoalei țăranilor, la mijloc erau și alte cauze, decurgând dintr-o îndelungă experiență strict personală. Să relevăm doar una dintre acestea. Când, în 1888, junimiștii ajunseră din nou la putere în România, Maiorescu găsi de cuviință să-i reproșeze lui Slavici orientarea politică a *Tribunei*, care i se părea că dăunează bunelor relații ale regatului român cu Habsburgii, iar pe de altă parte dovedea mirare că un „junimist“ atât de vechi ca directorul ziarului sibian părea să ignore concordanța ce trebuia să existe în privința aceasta și în altele între convingerile literare și cele politice ale membrilor „Junimii“. Și de această umilire și-a adus aminte Slavici la 1907, fără îndoială, în scrisoarea către Iorga, unde se referea la imposibilitatea de a evita poziția de „slugă“ față de „un om ori [...] o tovărășie de oameni“ — și pe care tentativa de a-l umili o respinsese prin următorul distinguo, la vremea ei: „Cu ori fără voia d-voastră, «junimist» azi mai are și un înțeles politic, și e cestiune de onestitate să vă mărturisesc că în înțelesul acesta noi, deși amici literari ai «junimiștilor» de peste Carpați, nu suntem «junimiști»“[2]. Slavici făcea din mărturisirea aceasta o „cestiune de onestitate“, însă Maiorescu și ceilalți junimiști au primit-o cu o intoleranță sectară; nu au rupt formal legăturile cu scriitorul socotit cândva „cel mai capabil“ din cadrul grupării, dar nici nu i-au mai acordat atenție ori sprijin deosebit, publicându-i arareori scrierile în *Convorbiri literare*. Să nu vedem, totuși, numai o față a medaliei. De nu aveau circumstanțe justificate să procedeze cu somații jignitoare față de junimiștii ce nu li se înfeudau întru totul, membrii odinioară celebrei Societăți aveau circumstanțe explicabil-atenuate să procedeze astfel, încercând imposibilul pentru a nu li se împuțina rândurile. Pe de altă parte, nu numai ei, fruntașii „Junimii“, *îmbătrâneau* în convingerile inițiale, care se vădeau tot în mai dezacord cu timpurile *noi*, dar și unii membri prestigioși care înțelegeau să se răzlețească de grupare. Dovadă, chiar Slavici, care nu mai vedea pe la 1907 ceva bun de propagat în „cultura din România“, ci se credea chemat să combată „duhul cel rău de care e stăpânită astăzi România“, pe care, cu toate inechitățile flagrante și corupția din perioada marilor răscoale, fără îndoială că-l absolutiza. De aici, eticismul său ce sporea în rigiditate și îngustime, cu obiective care au împins treptat conduita scriitorului spre inițiativele dezastruoase din preajma întâiului război mondial și din răstimpul desfășurării lui, ducând la pătimirile de după aceea, poate în contradicție cu buna-i credință, dar nu și fără îndreptățiri obiective.

---

[1] I. Slavici, *Opere*, IX, 1978, p. 311

[2] Scrisoare cu mențiunea „Sibiu, 2/14 noiembrie 1889“, în M-sul B.A.R.S.R. 60(25), XVII

Ce face Slavici, așadar, în 1890, după întoarcerea în România? Își pune candidatura de „membru activ" al Societății literare de la Academia Română, însă voturile arătară că i-a fost preferat Grigore Tocilescu. Primește însă, la 1 aprilie din același an, numirea ca director de studii și profesor de istorie la Azilul „Elena Doamna", unde funcționase și înainte de a lua conducerea *Tribunei*, rămânând aici până în vara lui 1894 și sporindu-și de la an la an renumele de „dascăl" cu superioară vocație. Nu rupsese legăturile cu „frații" de peste munți, tot mai năpăstuiți. În 1891 are inițiative importante în privința constituirii „Ligii culturale pentru unitatea culturală a românilor", cu filiale în țară și peste hotare; după cum militează pentru transpunerea în viață a *„Memorandumului românilor din Transilvania și Ungaria"*, care, după proiectul schițat de el în 1887, a fost definitivat, întrunind un număr mare de semnături la Sibiu în 1892, și era înaintat Curții imperiale de la Viena de către trei sute de delegați în primăvara aceluiași an. Trecuse de mult vremea lui Horia, care întreprinsese ceva similar, însă Slavici ar fi putut trage concluziile ce se impuneau din faptul că delegației române i s-a refuzat primirea de către împăratul Austro-Ungariei. Potrivit sugestiilor birocratice care decurgeau din „pactul dualist", „Memorandumul" era declarat de competența Coroanei ungare, trimis la Budapesta și iscă un proces politic de proporții, în urma căruia mulți fruntași români au fost aruncați în închisoare. Cum s-au dovedit a fi atitudinile politice ale lui Slavici, după asemenea elocvent-tragice întâmplări? El nu renunță la iluziile despre „bunăvoința" habsburgică față de români nici în anii de pregătire a intrării României în primul război mondial, nici după ce prusacii invadară țara, stârnind reacții publice în care era greu de distins unde începe indignarea și unde aceasta se transformă în consternare ori compasiune.

Dincolo de atitudinile politice, unde, hotărât, Slavici dovedise lipsa unei „vocații" echivalente cu aceea de „scriitor" sau de „dascăl", activitatea sa e pe cât de tenace și de diversificată, pe atât de fructuoasă până în preajma întâiului război mondial. În 1891, își ceruse „înpământenirea", pe care Senatul i-o acordă spre sfârșitul anului 1892. Începuse să se îngrijească, oarecum bătrânesc-gospodărește, de edițiile așa-zicând „definitive" ale scrierilor sale, ori de tipărirea lor separată (după ce le risipise prin reviste). Astfel, în 1892 publică primul volum de *Nuvele* dintr-o suită ce va include alte cinci (în 1896 — volumul II, iar în 1926 — adică postum — volumele III, IV, V, VI). Paralel, Slavici își aduna în tipărituri mai cuprinzătoare ori în broșuri și un număr de scrieri cultural-politice, didactic-pedagogice, basme ori scrieri pentru copii. Spre exemplu, tot în 1892 publicase amplul studiu *Românii din regatul ungar și politica maghiară*. În 1893 făcea să-i apară alt studiu cuprinzător, *Ardealul*, în ziarul *Corespondența română*

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI
LITERE

(1893-1894), inițiat de Slavici îndeosebi pentru sprijinirea „memorandiștilor“ care acum ajunseseră în faza decisivă a procesului intentat lor. Colaborau la această gazetă vechi „tribuniști“ ca Eugen Brote, memorandiști ca Aurel C. Popovici, militanți împotriva țarismului ca Zamfir C. Arbore, — iar aceasta în virtutea programului anunțat inițial, după care *Corespondența română* se angajase inițial să dea seamă în legătură cu „cele ce se petrec peste tot unde sunt români“. Slavici e prezent în gazetă cu articole didactico-pedagogice ca *Programele, Reforma învățământului,Seminarele noastre*, dar și cu pregnante articole politice ca *Rase ori clase,* unde, fără prealabilă inițiere adecvată, ajungea la convingerea că la rădăcina tuturor relelor sociale care măcinau forțele populare sănătoase în Austro-Ungaria, în România, în alte țări ale continentului european, sunt de descoperit interesele materiale ireconciliabile și lupta dintre clase. În 1893, Slavici concura la premiul Academiei Române cu primul volum de *Nuvele* din seria „definitivă“ însă fu respins de mașina — cu atâta ușurință de dirijat după stricte interese subiective — a „votului“. Încordarea celor mai alese forțe sufletești ale scriitorului acum însă, se vede, atingea performanța cea mai de seamă. La 1 ianuarie 1894, Slavici — asociindu-și scriitori de seamă ai vremii, ca I.L. Caragiale și George Coșbuc — făcea să apară revista literară *Vatra*, al cărei articol-program *Vorba de acasă,* semnat și de ceilalți doi redactori, fusese redactat de inițiatorul publicației. Și aici, Slavici nu concepea deschiderea unei prăpăstii de incomunicabilitate între scriitorii națiunii române și poporul ce o constituia. Să nu uităm că anul 1894 a fost unul de răscoale țărănești care constituiau prologul limpede al marilor ridicări de la 1907. Slavici își afirmă prezența în cuprinsul revistei cu evocări istorice (a lui Avram Iancu, pe care apucase să-l cunoască, a lui Mihai Viteazul etc.), cu unele improvizații narative, dar îndeosebi cu masivul și neașteptatul roman *Mara*, apărut în primele douăzeci și patru de numere ale revistei, pentru ca — reluat, concentrat întrucâtva, cizelat — autorul să-l publice la 1906 în volum independent. După *Ciocoii vechi și noi*, acest roman înmănunchea tendințe care la 1894 au trecut nebăgate în seamă, deși din faldurii săi au ieșit mai pe urmă toate construcțiile monumentale și de superioară împlinire ale epicii românești moderne.

La *Vatra*, cu apariție până în 1896, Slavici n-a putut să rămână prea mult din pricina surprizelor pe care — am văzut mereu și vom mai vedea — el aproape totdeauna n-a putut să le prevadă. Fiind cuprins „de simțământul că nu era pentru mine loc în mijlocul clasei culte române“, scriitorul arăta în *Lumea prin care am trecut* că „m-am retras în urmă la Măgurele, unde nu-i stăteam nimănuia în cale și unde mi se părea cu putință ceea ce nu puteam să-ncerc la Azilul «Elena Doamna», unde azi aveam a face cu un ministru, mâne cu altul și unde funcționarii ministerului se amestecau în toate“[1]. În ce măsură „nu-i mai stătea nimănuia în cale", prin neostentativa autoexilare la Institutul „Ioan Otteteleșanu", unde o comisie a Academiei îl numise director, se va vedea că era o nouă — și de frumoasă ținută — naivitate, în felul ei. Slavici, într-aceasta semănându-i mult lui Eminescu, prea judeca *lumea cum este* prin prisma lumii *așa cum ar trebui și ar putea în foarte probabilistic mod să fie*. La Măgurele, cu inițiala împotrivire trecătoare a soției, Slavici s-a mutat, cum făcuse o viață întreagă, cu modesta lui gospodărie, de pribeag, rămânând acolo patrusprezece ani, adică până în 1908. După ce, în prealabil, vizitase instituții școlare asemănătoare din unele țări apusene, spre a avea „modele" ori cel puțin termeni de comparație pentru intențiile sale, scriitorul s-a transformat într-un fel de „Popa Tanda" al locurilor. Își câștiga treptat încrederea țăranilor de pe moșie, plantând el însuși vreo șase mii de pomi pe locurile mai deșarte, dregând cu minuțiozitate acareturile, organizând până în detalii programul „politehnic" al școlii, care prevedea — oferind și posibilități — o instruire teoretică și practică pe cât de completă se putea atunci a elevelor.

---

[1] I. Slavici, *Opere*, IX, 1978, p. 302

Activitatea sa, a colaboratorilor din corpul didactic și administrativ, trebuie să fi dus curând la rezultate deosebite, dacă numai după trei ani de zile cele mai înalte oficialități venite în vizită apreciau institutul ca pe o *„oază în mijlocul unui pustiu"*. Între timp, familia scriitorului se întregise până la al șaselea copil. Slavici lucra spornic pe o multitudine de planuri. La institut predă lecții de română și de principii ale educației, se ocupă de vasta gospodărie-anexă, trebuind să țină piept aproape zilnic diferiților funcționari de la Academie, care căutau să se „înfrupte" din bunătățile produse la Măgurele fără a se gândi și la plata acestora. Figura printre întemeietorii ziarului *Tribuna poporului* din Arad, unde a perpetuat prin sumedenie de articole idealurile pe care le promovase întâi în *Tribuna* sibiană. Familiarizat aproape cât și Eminescu cu istoria românilor de pretutindeni și din toate epocile (nu doar prin editarea documentelor rămase de la Hurmuzaki, dar și cercetând toate sursele la îndemână pe atunci), Slavici publica în 1902 romanul *Din bătrâni*, numindu-l cu circumspecție „narațiune istorică", dar vădind o procedare compozițională cât se poate de ingenioasă pentru evocarea unor epoci îndepărtate, neguroase, care nu va rămâne în afara atenției lui Sadoveanu. În anul următor 1903, romanul a fost distins cu premiul „I. Heliade-Rădulescu" al Academiei Române, ceea ce a determinat regretabile atacuri *ad hominem* din partea lui Duiliu Zamfirescu (un fel de Macedonski mai liliputan ca fire), care sperase să i se dea lui premiul pentru romanul *În război*. În 1906, Slavici publica, sub titlul de *Manea*, partea a doua a romanului *Din bătrâni*, iar în *Tribuna* arădană începea să dea la iveală o nouă narațiune — zicea el — „istorică", intitulată *Corbei*. În 1907, luând atitudinea despre care am pomenit în legătură cu răscoalele țărănești și cu „morala" guvernanților, a oferit pretextul trebuitor pentru cei care de mult voiau îndepărtarea sa din fruntea Institutului

„Ioan Otteteleșanu“. Slavici — ca totdeauna — a înțeles că poate să o facă aceasta și singur, fără umiliri inutile, și s-a întors la București, în 1908. Aici, la 13 decembrie înființa ziarul *Minerva*, continuator întrucâtva al principiilor enunțate în articolul programatic de la *Vatra* și prevăzut ulterior (1909) cu un supliment de periodicitate săptămânală, numit *Minerva literară ilustrată*, precum și cu o *„Bibliotecă a Minervei“*, unde se tipăreau în volume și broșuri scrierile mai de seamă apărute mai înainte în ziar ori altele. Slavici, ales la 3 decembrie 1909 printre membrii fondatori ai Societății scriitorilor români, se bucura de suficient prestigiu pentru ca în anexa „literară ilustrată“ a ziarului *Minerva* să-și asigure colaborarea unor autori de seamă din generația tânără ca Mihail Sadoveanu, Șt. O. Iosif, Dimitrie Anghel, Emil Gârleanu ș.a. Altminteri, având o familie numeroasă, o ducea din ce în ce mai greu. A trebuit deci ca în septembrie 1910 să accepte a fi profesor de limba română și de geografie la Școala evanghelică germană din Capitală, ceea ce, pe planul civic, echivala cu primele semne a ceea ce s-ar putea numi „începutul sfârșitului“. Intrase într-un mediu care își avea partea lui în a-l determina să întrețină idei vetuste, în contracurent cu împrejurările ce indicau o mare ridicare a popoarelor și posibilitatea multora de a se constitui în state naționale unitare, nu ciopârțite ca până atunci.

1914-1925. Cu antecedentele cunoscute, Slavici primi în 1914 să conducă gazeta de orientare pro-germană *Ziua*, unde pleda pentru ideea „neutralității“ poporului român, argumentând — ca, odinioară, conservatorii, la 1876-1877 — că românii nu e bine să poarte război cu armate superior pregătite în toate privințele. Scriitorul nu uita să evidențieze că „masele mari ale poporului [...] aveau să aducă jertfele cele mari și să sângereze pe câmpul de luptă“, iar nu cei din „pătura superpusă“[1]. Slavici era mefient și față de noii aliați ce intrau în vederile celor ce stăruiau atunci pentru ieșirea din neutralitate. Tot ce a publicat scriitorul în *Ziua* între 1914 și 1915 vădește asemenea opinii, de neîndoioasă bună credință, dar care nu se mai potriveau împrejurărilor obiective, — oricât de consecvente s-ar fi dovedit ele în raport cu convingerile politice de o viață întreagă. A fost un regret imens și printre contemporani, după cum acesta stăruie și în posteritate că unul dintre cei mai mari scriitori ai națiunii n-a înțeles la începutul primului război mondial ceea ce corespundea intereselor generale ale neamului său.

La sfârșitul verii lui 1916, când România intra în război alături de cei care aveau și dorința, și interesul de a-i sprijini aspirațiile de unitate națională pe baze cât mai largi, Slavici era închis în fortul de la Domnești, deodată cu numeroși alți „neutraliști“. Oricât de improvizate puteau fi pe atunci condițiile de a crea o temniță politică ad-hoc, scriitorul mărturisea în *Închisorile mele* că a fost tratat pe cât de omenește se putea. Întâmplându-se ca armatele germane să câștige la început victorii pe toate fronturile și să ocupe capitala României pe la sfârșitul anului, Slavici a fost pus în libertate, împreună cu toți deținuții de felul lui, fără însă a reține din cele ce i se întâmplaseră toate învățămintele ce se impuneau. Fusese între timp exclus din sindicatul ziariștilor, din Societatea scriitorilor români, dintre membrii corpului didactic, iar aceasta ar fi putut să-i dea de gândit. Ceea ce nu se întâmplă. La 12 decembrie 1916, intra în redacția *Gazetei Bucureștilor*, ziar de prin 1880 care acum fusese transformat în anexă a gazetei de ocupație „*Bukarester Tageblatt*". În *Închisorile mele*, scriitorul arăta că primise „urâta sarcină" de a revendica ediția românească înainte de a fi tipărită. În martie 1917, *Gazeta Bucureștilor* revenea la statutul ei anterior de publicație independentă de *Bukarester Tageblatt*, iar Slavici se menținu în poziția de colaborator permanent, care implica îndatorirea de a scrie câte trei articole pe săptămână. A și publicat — alături de gazetari și scriitori ca Tudor Arghezi, D. Karnabatt, Dem. Rădulescu, V. Anestin, alții — articole de orientare „pacifistă", însă de fapt defetistă, câtă vreme guvernul, armata, numeroși refugiați, se strânseseră în mica Moldovă — nu aceea de pe vremea lu Ștefan cel Mare —, pregătind acolo, într-o mizerie și disperare de nedescris, contraofensivele de la Oituz, Mărăști, Mărășești. Tonul, argumentele scriitorului despre românii căzuți în luptă și despre suferințele țării erau sincere, dar nu și convingătoare; istoria se scrie și cu sângele înnobilat suprem prin jertfe, când cauzele drepte nu au cum fi impuse altfel.

---

[1] I. Slavici, *Închisorile mele*, în *Opere*, IX, 1978 p. 516

Altminteri, comportarea lui Slavici față de ocupanți a fost demnă. Șeful prusac al cenzurii din București, căpitanul Kremnitz, pe care Slavici îl știa de copil și-l purtase în brațe pe vremea când se întemeiase „Junimea" bucureșteană, a voit să-l întâlnească, dar Slavici le-a spus mesagerilor acestuia că, de vreme ce „e șeful cenzurii, eu n-am a face cu el"[1]. O campanie a sa și a altor colaboratori de la *Gazeta Bucureștilor* a determinat pe ocupanți să plătească un ajutor femeilor ai căror soți fuseseră demobilizați din motive de invaliditate. Întâmplătorilor cunoscuți dinainte, dintre ocupanți, Slavici le vorbea cu atâta franchețe despre abuzurile ce se săvârșeau, încât printre aceștia curând i-a ieșit vorba de „prietenul supărător", iar comportarea față de el a devenit corespunzătoare. Nu i s-au plătit salariile restante de la Școala evanghelică germană, iar la reluarea cursurilor acesteia — după ce zona bucureșteană încetă să mai fie obiectiv de război — n-a mai fost rechemat la catedra de limba și literatura română, unde funcționase vreme de aproape un deceniu. Să te învrăjbești așa cu ai tăi și cu dușmani ai poporului tău — straniu destin, determinat de o tot atât de singulară fire!

Când războiul s-a încheiat și pe plan european, iar la noi i s-a schimbat cursul după istoricele victorii împotriva germanilor din sudul Moldovei, iar apoi prin crearea statului național unitar, s-a început căutarea pripită a „vinovaților“ pentru suferințele din vremea când sorții armelor nu ne-au fost prielnici. Slavici, care din septembrie 1917 începuse să publice scrieri memorialistice la *Scena*, cotidian de „teatru, muzică, literatură, artă, sport“, iar în martie 1918 își începuse colaborarea la săptămânala *Bibliotecă a copiilor și a tinerimei*, a fost trecut pe listele „trădătorilor“ (unde n-au figurat mari afaceriști din anii razboiului și politicieni de anvergură din Bucureștiul ocupat). Implicat în așa-zisa crimă a ziariștilor de la *Gazeta Bucureștilor*, în pofida faptului că majoritatea colaboratorilor de la această publicație folosiseră atitudinea „esopică“ față de ocupanți și nu-i cruțaseră, Slavici a fost arestat — simplă întâmplare?; cinism? — la 18 ianuarie 1919, adică în ziua când împlinea șaptezeci și unu de ani. Locul de detențiune se fixase la închisoarea „Văcărești“, unde fusese aruncat laolaltă cu infractorii minori și de drept comun. La 22 februarie 1919, transportat împreună cu ceilalți gazetari la Hotel „Modern“ din centrul Capitalei, scriitorul de peste șaptezeci de ani a compărut în fața unei Curți marțiale încropite ad-hoc, cu un acuzator public găsit tot așa, „comisarul regal Bolentin“. Îndeosebi acesta s-a înverșunat față de el, calificându-l drept „trădător“ înveterat, ahtiat de banii cu care l-ar fi cumpărat — pasămite — străinii, ba chiar și „metec“, de vreme ce îl chema „Slavici“. Scriitorul care, din perspectiva vârstei, admitea senin că „pot să fiu spânzurat, împușcat, ars pe rug ori decapitat pentru convingerile mele[1],“ folosi cea mai usturătoare ironie din câte îi cunoaștem spre a respinge punct cu punct învinuirile semidoctului «acuzator public». El dădu juriului o lămurit-erudită deslușire în legătură cu semnificația originară a expresiei „salus reipublicae“; invocă argumentul zdrobitor că „vânduții“ pe bani nu erau în cumplita lui sărăcie (de mult își înstrăinase partea de moștenire de la Șiria, casa de la Bușteni, până și biblioteca personală etc.); și, ca Heliade față de tinerii „căuzași“ care îl calomniau pe la Paris ori în alte părți, conchidea: „D-l comisar regal nu e om bătrân ca mine, ci tânăr, levent, plin de vigoare. Nu e cu toate aceste-n stare să ducă-n spinare toate cărțile pe care le-am publicat în românește, istorie, știință, literatură, drame. Nu-i sunt ele destulă dovadă despre romanitatea mea?!“[2] În pofida tuturor acestora, Slavici fu condamnat la cinci ani de închisoare și dus iarăși la Văcărești. A refuzat să semneze în litera ei petiția „de grațiere“ adresată guvernului de ceilalți ziariști încriminați, fiind totuși — după o campanie de presă inițiată de Gala Galaction — eliberat din închisoare către sfârșitul anului 1919.

---

[1] I. Slavici, *Opere*, IX, 1978, p. 448

Vârsta, detențiunile, umilirile îl șubreziseră de tot pe trecutul septuagenar Slavici. Astma și diabetul, care își arătaseră semnele cu mult înainte (adică încă din vremea întemnițării la Vácz), au început să-l asalteze nimicitor, în pofida dispoziției sufletești de un calm remarcabil. Scriitorul, facând „naveta“ între București și Crucea-de-Jos (Panciu), unde, casătorindu-se, se stabilise fiica sa Lavinia, scria — de nu cu măiestria de pe la mijlocul vieții, atunci cu înțelepciunea de pe urmă — pentru copii și tineret, dar nu numai pentru ei. Acum gândul lui era îndreptat cu deosebire spre judecata posterității. Printre colaborările la Adevărul literar și artistic,precum și la *Revista copiilor și a tinerimei,* — singurele care au găsit în anii din urmă ai scriitorului cumpăna dreaptă a feluritelor și adeseori derutantelor lui inițiative, — Slavici publica în 1921 impresionanta scriere memorialistică *Închisorile mele*. În 1923 da la iveală romanul *Cel din urmă Armaș*, iar în 1924 culegerea de *Amintiri* despre cei mai de seamă scriitori ce i-au fost contemporani și frați de luptă. Cu începere de la 2 noiembrie 1924, făcea să apară în *Adevărul literar și artistic* capitole ale romanului *Din păcat în păcat.* În iunie 1925 a avut loc o campanie de presă ce viza distingerea lui Slavici cu Premiul național pentru proză. Voturile scriitorilor, în majoritate, i-au fost acordate autorului *Marei,* însă forțe oculte au găsit de cuviință că lui Slavici îi era de preferat I. Al. Brătescu-Voinești. Și dacă astăzi putem cântări cu toată liniștea stupiditatea acestei decizii, la vremea ei fusese considerată impecabilă de către atotputerniciile extraliterare.

---

[1] I. Slavici, *Opere*, IX, 1978, p. 446
[2] *Ibidem*, p. 442

Slavici, cel de al patrulea exponent literar de seamă din generația „marilor clasici“ s-a stins la 17 august 1925 în locuința fiicei sale Lavinia, fiind înmormântat la schitul „Brazi“ de lângă Panciu. Trecuse prin viață cu o rară modestie, egalată doar de abnegația cu care s-a dăruit unora dintre marile acțiuni ce au grăbit construirea României moderne.

II. STRATIGRAFIA „BIOGRAFIEI INTERIOARE"

Comparația — de mulți exegeți formulată, sau numai subînțeleasă — cu Eminescu, Creangă, I.L. Calagiale ar cădea, la prima vedere, în defavoarea lui Slavici. Era desigur mai laborios, parcă mai puțin imaginativ și cu o mai restrânsă capacitate de invenție verbală, în raport cu marii săi emuli. Avea însă o rar egalată forță nativă de pătrundere a sufletului omenesc, a mobilurilor nu ușor de perceput ale acestuia. Poseda o eminentă cunoaștere a vieții transilvane (și nu numai a acesteia) din punctul de vedere mai pitoresc, „etnografic“, dar și din acela al legilor antropologico-sociale de adâncime care îndrumează destinele oamenilor. Viziunea cele mai adeseori sobră, chiar gravă, asupra existenței, fermele principii morale ce-l călăuzeau în viață și în scris au intrat cu vremea în atenția a tot mai numeroși cititori. Performanța care frapează astăzi e de a fi creat adeseori —

contrar celor ce credea Gherea — o convingătoare „artă cu teză"; deși obiectivele prestabilite ale autorului se întrevăd fără dificultate, scrieri ca *Popa Tanda, Budulea Taichii*, *Comoara*, atâtea altele, au fost și rămân viabile, implicând argumentele trebuitoare pentru a-i îndupleca și pe cei cu gusturi preconceput restrictive. A instituit prin felul său de construcție epică și prin specifica adecvare a stilului la materia narativă ce-i era predilectă o linie distinctă în proza noastră: cea a transilvănenilor, ilustrată după aceea cu variabilă strălucire de Agârbiceanu, Rebreanu, Pavel Dan — până la binecunoscuți scriitori de astăzi.

Cum se pot explica aparentele paradoxe ale felului de a fi și ale scrierilor literare și extraliterare definitorii pentru Slavici? În *Lumea prin care am trecut*, scriitorul a oferit câteva puncte de plecare pentru mai cuprinzătoarele deslușiri ce se impun. Mărturisind că punea „râvnă dăscălească" în creația sa literară, Slavici își motiva pornirea aceasta astfel: „Nu puteam să mă-mpac cu gândul că lectura de orișice fel e numai o plăcută perdere de vreme. În gândul meu rostul scrierii a fost totdeauna îndrumarea spre o viețuire potrivită cu firea omenească"[1]. Înseamnă aceasta că Slavici își făcea o pură „îndatorire" din a compune opere literare? Nicidecum. „Scriam — își continuă scriitorul mărturisirile cu una mai revelatoare, poate, decât considera el singur — pentru că nu eram în stare să mă stăpânesc"[2]. Scrisul nu era pentru Slavici, așadar, numai o „îndatorire" care, concepută exclusiv astfel, ar fi dus repede la meșteșugărism, ci mai cu seamă o *eliberare* de ceea ce — cum se zice — „îi stătea pe suflet". Din cele dinainte se iscă însă o nouă întrebare: *numai lui* îi stătea pe suflet? Scriitorul ținea să fie explicit și în această privință: „scriind [literatură — n.n.], îmi dedeam toată silința să mă potrivesc atât în plăsmuire, cât și în formă cu felul de a vedea și cu gustul acelora pe care îi aveam în vedere. Așa se adeverea în ceea ce mă privește că lucrarea literară se desfășură sub înrâurirea publicului cititor"[3]. Iată și „ca ziarist" cum își reprezenta menirea: „Fiind adecă vorba de interesele obștești, îmi dedeam totdeauna silința să spun ce sâmt, gândesc și vor cei mulți, și nu o dată mi se-ntâmpla să stau la-ndoială dacă nu cumva greșesc"[4]. Dar ceea ce „sâmt, gândesc și vor cei mulți" vizează invariabil *esențialul?* Slavici și la asemenea întrebare dă răspuns: „Abia târziu de tot am ajuns să mă-ncredințez că sunt puțini oamenii care au convingeri. Cei mai mulți nici nu știu ce va să zică a fi convins. Ei au numai păreri, pe care le schimbă după împregiurări și după împulsiuni momentane. Partea individuală deci în scrisa mea ca ziarist erau îndrumările pe care le dedeam, iar aceste adeseori nu se potriveau cu felul de a gândi al celor mulți. Cu atât mai vârtos ieșea la iveală această râvnă dăscălească în scrierile mele litarare"[5]. Se iscă însă altă întrebare: întrucât și pe ce temei considera scriitorul mai îndreptățită „partea individuală“ din „îndrumările pe care le dădea“? La aceasta, Slavici a oferit — de-a lungul anilor — mai multe răspunsuri, dintre care două ni se par de reținut ca fundamentale. Primul i-a fost prilejuit de referirile la un prieten care — zicea scriitorul — ajunsese cu vremea „să privească toate lucrurile din punctul de vedere al întregei omeniri, ceea ce pe mine mă-ncânta“[1]. Dacă îl „încânta“ asemenea mod de a privi lucrurile, e de la sine înțeles că Slavici îl împărtășea. Există însă și un al doilea răspuns, menit nu să-l contrazică pe întâiul, ci să-l scoată din imprecizia opiniilor prea generale, să-i dezvăluie o temelie care abia aceea devine în multe feluri dezvăluitoare de esențe. În *Fapta omenească,* eseu conceput ca o suită de convorbiri epistolare cu un prieten de aievea sau imaginar, scriitorul arăta în concluzie că a făcut-o din rațiuni alegorice: „Eu nu biografia mea vreau să ți-o fac: e indiferent pentru tine dacă așa ori altfel au fost părinții mei, așa ori altfel a fost lumea în care am crescut, așa ori altfel a fost copilăria mea. Poți, dacă îți vine mai bine, să iai cele zise de mine drept o alegorie, în care «tata-bătrân» sunt bunii și străbunii, «tata» e patria, [...] «familia» cea număroasă e «națiunea», iar «mama» e [...] «mama natură», cum îți vine mai bine la socoteală“[2].

---

[1] I. Slavici, *Opere*, IX, 1978, p. 287
[2] *Ibidem*
[3] I. Slavici, *Opere*, IX, 1978, p. 287-288
[4] *Ibidem*, p. 287
[5] *Ibidem*

Iată, prin urmare, cum se întregesc și încep să se clarifice lucrurile. Cam inconsistenta perspectivă „orizontală“ vizând contemplarea și judecarea a toate „din punctul de vedere al întregei omeniri“ nu putea ajunge la completitudini, în cazul lui Slavici, decât adăugându-i unghiul „vertical“ de scrutare a lumii, singurul în stare să dea reazem intuitiv înțelegerii dinspre *mai aproape* spre *mai departe,* asemeni celebrului „punct arhimedic“. În termenii lui, a vedea în „tata bătrân“ rădăcina viguroasă ce vine din „buni și străbuni“, în „tată“ și „familie“ tot atâtea simboluri de ramificare în spațiu și în timp a „patriei“, a „națiunii“, iar prin „mamă“ a-și reprezenta „mama natură“, echivala cu o *scară a cunoașterii* ce anticipa uimitor pe acelea ale antropologiei și psihologiei atât de „moderne“ astăzi, cu tehnicile lor prospective ultraspecializate. Toate scrierile memorialistice, dar și cele de pură beletristică narativă, gazetărești, pedagogice etc., arată că dinspre *arhetipii* pornea scriitorul spre a ajunge să considere „toate lucrurile din punctul de vedere al întregei omeniri“, și revenea la ele în răstimpuri de rătăcire (recunoscută ori nu) a drumului, ale descumpătului și „județului“ cu sine ori cu cei ce-l „urgiseau“. E o simplă coincidență în aceea că scrierile eudemonologico-memorialistice *(Fapta omenească, Închisorile mele, Lumea prin care am trecut)* au fost redactate în anii de temniță, sau după însemnări și amintiri despre cele trăite acolo? Sau că „idilele“ în manieră teatralistică ori narativă *(Fata de birău, Scormon* ș.a.), ca și nuvele de tragismul *Morii cu noroc,* s-au ivit din rememorări împăcate cu sine, respectiv — din confruntarea dramatică a oamenilor și ambianței de mai târziu cu „topos“-ul arhetipal simțit ca o realitate de aievea în vremea drumețiilor prin vecinătățile Șiriei și apoi tot mai departe, prelungite pe solul transilvan în „zilele fericite“ dintre copilărie și prima tinerețe? Autocunoașterea și cunoașterea *arhetipală* le-a experimentat Slavici până la venirea în țara liberă ca „om făcut“ (zice scriitorul într-un loc, adică „format“), întrucât ele constituiau în Transilvania ceea ce se cheamă „mediu de viață“ cotidiană.

---

[1] *Ibidem*, p. 361
[2] *Ibidem*, p. 590

*

Slavici ni s-a impus mereu (iar gândul acesta, constatăm, începe a fi împărtășit de tot mai mulți) ca un scriitor de o „modernitate“ cu atât mai izbitoare, cu cât autorul *Marei* nu ținea defel la vremea lui să apară așa. Ca Maiorescu, în eseul *Din experiență* (1888), dar anticipându-l cel puțin cu opt ani prin nuvele cum e *Moara cu noroc*, șirianul trecut prin marea cultură europeană și transeuropeană cât și magistrul „Junimii“ a întreprins primele *sondaje literare subliminale* în „psihea“ individuală și colectivă românească (îndeosebi în cea de peste Carpați), — cu rezultate de care inițiatorii psihanalizei ar fi luat cunoștință nu fără satisfacție de le-ar fi cunoscut. Dar nu încape îndoială că și surprinderea scriitorului nostru nu ar fi fost mai mică, dacă în anii de după 1900 ar fi luat cunoștință de scrierile lui Freud, întemeietorul în deplină cunoștință de cauză al psihanalizei, sau dacă, în anii când își scria „memoriile“, ar fi aflat de Jung, „dizidentul“ lărgitor de orizonturi al doctrinei magistrului său. Ceea ce nu știm să se fi întâmplat. De propriile-i făpturi imaginare (începând de la eroina din piesa *Fata de birău* și până târziu, după apariția în volum a romanului *Mara*), scriitorul nu avea cum să se mire, chiar dacă nu le va fi cântărit valoarea cu precizia pe care numai timpul, cu probele-i mereu înnoite la care le supune pe toate, o poate da. Iată de ce (sugeram prin titlul acestui capitol) o cercetare *stratigrafică* a ceea ce în chip obișnuit denumim „biografia interioară“, în cazul de față se impune cât și în al lui Maiorescu, dacă nu și mai stăruitor. Ce înțelegem prin „stratigrafia“ vieții interioare a unui mare scriitor, am sugerat cu multe prilejuri, sprijinindu-ne pe premisa că din ceea ce acesta are ca înzestrări native, simte, gândește, fantazează, abia o parte suferă prefacerile trebuitoare spre a trece în operele sale. Imensitatea galactică rămasă în *potențialitate* variabil năzuitoare spre *expresie* se scufundă la trecerea lui din viață ca o Atlantidă, dar fără a se pierde fără urmă; deductibilă din atâtea manifestări ținând de zona interstițiilor dintre viață și creație, asemenea fabuloasă „Atlantidă“ e de reconstituit după puterea fiecărui cititor sau comentator, spre mai comprehensiva receptare a operei.

Încât, năzuind nu la mai cuprinzătoare dezvăluiri decât sunt posibile *hic et nunc*, de ce ni se pare atât de trebuincioasă în cazul anume al lui Slavici o investigare *stratigrafică* a „biografiei sale interioare“? Din două motive mai ales.

Întâi, la românii transcarpatici stratificările istorice, generic-antropologice și — schimbând ce e de schimbat — individual-psihologice, se pot distinge mai lămurit decât în celelalte provincii istorice ale țării, de la care ar fi poate de exceptat cele din extrema cealaltă. În Transilvania și în celelalte ținuturi românești de așezare înrudită, marile războaie de apărare și nenumăratele hărțuieli mai mici care au marcat sempitern istoria Munteniei ori a Moldovei dintre Prut și Carpați își avuseseră adaosul — cine n-o știe? — în câteva confruntări infinit mai atroce cu migratorii și prădalnicii care, supunându-le câte o vreme, credeau că vor sfârși prin a extermina ori asimila pe autohtoni. Nu știau aceștia că replierea pe și printre crestele munților sufletești, adăpostirea în „pădurea subliminală“ ce nu cunoaște margini și căi de acces în ea pentru „venitúri“, sunt mai ferite de încălcări pustiitoare decât bejaniile spre munții de aievea care străbat ca o neîntreruptă înlănțuire de bastioane partea de mijloc a Dacoromaniei. Așa, nemărginitul tărâm al „inconștientului“ și „subconștientului“ colectiv ori individual au conservat până în detalii — la transilvani sau la românii din Basarabia și Bucovina — zestrea sufletească dintâi, din vremea etnogenezei: adică neastâmpărul și puritatea cutezanței năzuitoare spre absolut dace, precum și raționalitatea romană, garantă a rectitudinii de caracter și a cântăririi lucide vizând împrejurările, evenimentele, în genere tot ce ține de „real“ și de „cotidian“. Iar a semnala cel puțin (cum ne stă în putință aici) asemenea „monumente“ cu mare aură de inefabil poate fi mai puțin însemnat decât identificarea și renovarea străvechilor zidiri autohtone de aievea, cu ce și cu cât s-a păstrat din ele? Și cine să se apuce cu succes de asemenea „săpături arheologice“, mai delicate, mai dificile decât oricare altele? E limpede că o pot face oamenii de artă în genere, dar mai cu seamă scriitorii dotați anume pentru asta. Iată al doilea motiv pentru care ni s-a părut indispensabilă urmărirea *stratigrafică* a „biografiei interioare“ slaviciene. Există, în subsidiar, și o îndreptățire mai general antropologică, pe care însă comentatorii o invocă uneori cam nediferențiat în cazul diferiților beletriști sau oameni de artă. S-a vorbit adeseori de evidențele sufletului omenesc „neunitar“, iar de la un timp auzim de „structurala“ unitate în varietate a acestuia. Încă unele mari mituri eline — al lui Oedip, al Electrei, al Eriniilor — stau exemplu, iar Freud de aici a cules sugestii pentru teoria lui psihanalitică până și în ordinea terminologică. Socrate așa cum e înfățișat în dialoguri platoniciene de tipul lui *Ion, Timaios, Banchetul* etc., nu era întru nimic străin de asemenea reprezentare a lumii omenești lăuntrice. În vremurile mai noi, Montaigne (autorul expresiei „condiția umană“, atât de la modă în secolul nostru), La Bruyère, Pascal (cel cu „les raisons du coeur“, atât de diferențiate de rațiunea propriu-zisă prin întortocherile și adâncile lor rădăcini), Racine (îndeosebi ca autor al *Fedrei*), apoi notorii scriitori și filosofi romantici ca Amiel ori Kirkegaard (amândoi cu câte un *Jurnal* elocvent în sensul ce interesează aici), constituie cu toții precursori mai îndepărtați ori mai apropiați ai viziunii *neunitar-abisale* asupra sufletului omenesc. Iată, din epocile relativ apropiate, o reflecție a lui Luigi Pirandello: „Ordinea? Coerența [în viață, în artă — n.n.]? Dar noi avem înlăuntrul nostru patru, cinci suflete în luptă între ele [nu „două“, cum zicea Goethe în *Faust*, luându-se după clasiciștii francezi, probabil — n.n.]: sufletul instinctiv, sufletul moral, sufletul afectiv, sufletul social“. Iată și o tot atât de interesantă, pe cât de spirituală opinie, oarecum sintetizându-le pe cele dinainte: „Operele unui artist sunt pentru el când un mod de exprimare, când un fel de a se elibera; uneori sunt un prilej de a se contrazice, alteori de a lupta împotriva lui însuși, alteori, în sfârșit, de a se minți pe sine. Va trebui să deosebim în viața unui om, — cam în acești termeni scrie La Bruyère, — caracterul pe care îl are, caracterul pe care vrea să-l aibă, felul de a fi care i se atribuie, ca și pe cel ce ar vrea să i se atribuie (În realitate, La Bruyère nu indică decât trei asemenea modalități; cea de a patra a fost adăugată de mine)... „[1]. E bine, credem, să scrutăm „biografia interioară“ (ba, cu adecvările ce se impun, și *opera* lui Slavici) din asemenea perspectivă — i-am zice antepsihanalitică.

Există o nepotrivire bătătoare la ochi între felul scriitorului de a se ști și imaginea pe care și-au format-o despre el alții, — lucru pe care l-am relevat la locul potrivit și în cazul lui Maiorescu. Adresându-se „prietenului“ din *Fapta omenească* parcă numai spre a reaminti lucruri bine cunoscute, Slavici se autocaracteriza drept „om de un temperament vesel și foarte năvalnic“, detaliind ceea ce spusese după cum urmează: „Mă aprind ușor, vorbesc despre cele mai indiferente lucruri cu o vervă încât parcă viața mea toată mă cert, mă supăr, mă indignez, îmi iau avânt, sunt aspru și răstit. Iar aceasta acum la vârsta de patruzeci de ani: închipuiește-ți ce eram eu [...] copil“[2]. Iar puțin mai încolo, scriitorul își exemplifica „năvălnicia“ firii astfel: „Mâinile îmi erau mereu rănite, obrajii mereu zgâriați, [...] și nu putea niciodată să știe nimenea cum și când o să mă întorc când eram plecat de acasă, căci multe nopți a petrecut tata căutându-mi urma pe la rude și pe la fini și adeseori m-a găsit dus cu cine știe cine să stau peste noapte la focul din deal și să ascult poveștile băieților ieșiți cu boii la pășune“. Iar concluzia despre manifestările dintâi ale temperamentului „năvalnic“ era aceasta: „Timpul fericirii era acela când [...] cedam impulsiunilor mele momentane“[3]. Întrebarea ce se ivește numaidecât e: doar în copilărie Slavici a avut senzația de a fi într-un *timp al fericirii?* În *Lumea prin care am trecut*, din partea finală, scrisă cu precipitare, aflăm că, de nu „fericire“, atunci „mulțumire“ și-a găsit Slavici de-a lungul vieții sale de apreciabilă longevitate mai cu seamă în două chipuri: ca „dascăl“, meserie cu care și-a câștigat „pânea de toate zilele“, dar nu mai puțin ca „scrietor“ — îndeletnicire ce o îndeplinea nu pentru bani, pentru că aceasta „era împotriva firii mele“. Explicația dată în continuare este demnă de toată atenția:

---

[1] Albert Thibaudet, *Physiologie de la critique*, Paris, 1930, p. 221-222
[2] I. Slavici, *Opere*, IX, p. 583
[3] I. Slavici, *Opere*, IX, p. 589, 591

„Scriam deci pentru mulțumirea mea sufletească, și-mi era destul că le făceam prin aceasta plăcere unora dintre prietenii și binevoitorii mei [...]. Scriam pentru că nu eram în stare să mă stăpânesc. Scăpat însă de neastâmpărul de care eram cuprins, puțin îmi păsa dacă se publică ori nu ceea ce am scris: îmi era destul că am citit scrisa mea în fața cuiva“[1]. Se îndeletnicea așadar Slavici cu literatura numai „pentru mulțumirea [...] sufletească“, ori și din pricină că putea citi ceea ce scrisese „în fața cuiva“ (adică, la început, față de colegii din societățile literar-culturale de la Budapesta și Viena, dar mai cu seamă citindu-i lui Eminescu, apoi celor din „Junimea“ ieșeană și bucureșteană, lui Maiorescu, confraților din redacția *Timpului* și de la *Tribuna*, iar în urmă adeseori soției a doua)? Oricât din confesiunile sale rezultă că se contrazicea, el trebuie să fi socotit îndreptățite amândouă intenționalitățile care îl determinau să scrie. Iar dacă motivul secund pare să fi fost lăsat mai în umbră, este din pricina micului număr al oamenilor ce se interesau de literatură în timpul acela. Că scriitorul considera trecătoare împrejurarea aceasta, gândindu-se la schimbările în bine pe care le va aduce în privința cititorilor posteritatea, rezultă din precizările adăugate celor la care ne-am referit: „Urmarea firească e că lucram totdeauna a-ndelete [...] și-mi dădeam silința să aleg vorbele, să le întrebuințez și să le așez potrivit cu deprinderea celor mai mulți dintre români, deci nu ca pătura așa-zisă cultă a poporului român, care și-a format încetul cu încetul o limbă oarecum nouă și din ce în ce mai pestriță și mai străină pentru urechea românului“[2].

Există însă și o a doua contrazicere, de astă dată nu doar aparentă ori superficială, în mărturisirile referitoare la îndemnurile care l-au determinat pe Slavici să scrie atât de multe și în răstimp de aproape cincizeci de ani: aceea dintre „râvna dăscălească“ din literatura lui și cea potrivit căreia „scriam pentru că nu eram în stare să mă stăpânesc“; fiindcă *trebuia* să aștearnă pe hârtie cele ce purta în suflet până se simțea „scăpat [...] de neastâmpărul de care eram cuprins“[3]. Contradicția aceasta avea, s-ar putea zice, *statut ontologic* în ființa scriitorului, așa că, de ar fi să ne edificăm chiar numai în legătură cu natura ei, și încă s-ar confirma cât de necesar e studiul „biografiei interioare“ a unui scriitor, — efectuat cu oarecare „metodă“, și, oricum, implicând o pluralitate de discipline aferente celei menite a precumpăni. Ce relații comprehensive am putea să descoperim, așadar, între „râvna dăscălească“ a lui Slavici și „neastâmpărul“ de care nu se simțea dezbărat până nu-l trecea în scrisul său? Răspunsul sumar ar fi că „râvna“ aceasta isca obsesia mai mult sau mai puțin grafomană ca pe o *datorie*, ceea ce scriitorul și credea în bună măsură, se pare, indiferent de impulsurile când pornite din mari adâncimi sufletești și născând capodopere, când mai de suprafață, determinate de cine știe ce împrejurări aleatorii și ducând la compuneri unde prevala eticismul. În mai toate operele lui, cele de mare suflu, nu doar în însăilările de neabătută „râvnă dăscălească", începutul cuprinde povețe implicând uneori un ton ritos-superfluu, iar în alte cazuri și menit a stârni fără întârziere interesul. Iată, în *Moara cu noroc*, cuvintele dintâi, premonitorii, ale bătrânei soacre a cârciumarului: „Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăția, ci liniștea colibei tale te face fericit"[1]. În *Manea*, cel de al doilea volum al romanului *Din bătrâni*, începutul e de o platitudine desăvârșită: „Lungă e afară din cale aici pe pământ viața omului! Sunt nesăcate izvoarele gândirilor de care e frământat muritorul, nemăsurate suferințele ce el îndură..."[2] ș.a.m.d. Tot așa începe *Răul din fire*, cu o banalitate lirico-aforistică: „Frumoasă e și mult plăcută toamna cea domoală și darnică!"[3] ș.a.m.d. etc.

---

[1] *Ibidem*, p. 287
[2] *Ibidem*, p. 288
[3] *Ibidem*, p. 287

Surpriza e că preambulurile nuvelelor sau romanelor lui Slavici, adeseori străveziu-"dăscălești" (cum e acela din *Moara cu noroc*), își pierd curând și nu o dată caracterul previzibil, ceea ce urmează fiind ca o erupție vulcanică de pe o înălțime unde ți se părea doar că fumegă negurile. Cum se explică asemenea manifestări stihiale, prin care dăinuie și sporește cu timpul interesul față de opera lui Slavici? Ne edifică structura sufletească a transilvănenilor îndeobște și a scriitorilor sau oamenilor de artă reprezentativi din această parte a țării. Într-un fel de schițe-reportaj, *Moșii* (subintitulate, potrivit alcătuirii lor, *Multe și mărunte*), Slavici încerca să definească generic firea neamului nostru după cum urmează: „Românul e cumpătat, îndelung răbdător și de o rară liniște sufletească; tocmai de aceea, însă, când el se aprinde, apoi este aprins și numai faptele îi potolesc văpaia"[4]. Incontestabil că și dintre cei de azi, și dintre cei cu multe rânduri de generații în urmă, așa îi știm pe conaționalii noștri de pretutindeni; însă numai cu distingerea suplimentară că astfel sunt mai cu seamă în momentele de grele încercări sau de iminență a acestora. Și cine au avut de înfruntat mai îndelung asemenea adversități, cu câteva întețiri din cale afară de mari, vreme de un mileniu? Transilvănenii, după cum prea bine se știe. Așa se face că definiția lui Slavici îndeosebi lor li se potrivește oarecum *stricto sensu*, — făcând abstracție de excepții ce pun în mai puternic relief norma. Adevărul unor asemenea generalizări abia de acum înainte devine însă mai dificil de urmărit. Miturile autohtone străvechi și, în genere, folclorul românesc — de o durată, bogăție, felurime, prototipie cu numai parțiale termene de comparație în Europa de după constituirea ginților post-antice — arată că sufletul colectiv atât de unitar al neamului nostru își reazimă temelia în mai nemijlocită aderență decât multe altele pe dublul fond originar daco-latin. Dovada istorică elementară e în faptul că singuri noi, într-o pluralitate de popoare mai mult sau mai puțin înrudite, ne-am moștenit numele de la romani. Verificarea acesteia în termenii mai largi ai antropologiei structurale se poate efectua adecvat prin glosarea minuțioasă a legendei Dochiei (=„Dachiei“, „Daciei“), în care nu incidental vedea Eminescu mitul nostru tutelar, ca și prin reliefarea mai multor implicații decât au fost desprinse până acum din cvasi-obligata călătorie „pe tărâmul celălalt“ a lui Făt-Frumos. Reconstituirea „arhetipologiei“ sufletului românesc de pretutindeni (asupra căreia Eminescu a proiectat cu ochiul său hyperionic lumini orbitoare, iar Slavici a formulat și el câteva ipoteze demne de tot interesul), din asemenea puncte ale „nadirului latent“ ar trebui să purceadă.

---

[1] I. Slavici, *Opere* II, 1967, p. 283
[2] I. Slavici, *Opere* VII, 1973, p. 537
[3] I. Slavici, *Opere* IV, 1970, p. 129
[4] I. Slavici, *Opere* IX, 1978, p. 825

În adâncimile sufletului românesc colectiv, „energiile“ pe care le iradiază acesta diferă și după gradul de capacitate exponențială al indivizilor ce-i sunt purtători vremelnici, dar și după apartenența lor la comunitățile din diferitele provincii tradiționale ale patriei, — nu în condiții identice constituindu-se și nu întocmai astfel participând la fluctuațiile istoriei. Trăind ei în de ei încă în perioade anterioare descălecatelor și după aceea, fără vreo imixtiune străină, însă presupunând în toată clipa eventualitatea de a fi nimiciți ori spulberați în cele patru vânturi, românii dintre Carpați și Dunăre, ca și cei dintre Carpați și Nistru, s-au dovedit prin secole — cum zice Slavici — „îndelung răbdători“. De „aprins“ însă, cum tot Slavici afirmă, s-au aprins adeseori și în multe chipuri, potolindu-și văpaia prin multe fapte de răsunet intern, iar uneori și european. Ca atare, printr-un șir de intercondiționări nu imposibil de întrevăzut, stările lor sufletești au fost și încă sunt mai spontan mobile, mai diversificate, mai „specializate“; proporțiile și modurile omogenizării din ulterioare epoci, mai „structurate“, sunt de constatat în câteva privințe, lăsându-se totuși încă așteptate în numeroase altele. Cutezanța și rapiditatea convertirii în faptă a *ideii* (îndeosebi politice, dar nu numai), *simțirea* mai adâncă ori mai de suprafață, însă toate acestea fățișe (uneori până la spectacular) sunt de mult cunoscute și recunoscute românilor dintre Carpați și Dunăre. Moldovenii „cad pe gânduri“ (filosoficește, însă, iarăși, nu numai de acest fel), se complac în „visătoria“ cu mari — ori și numai crezute ca atare — substraturi afective, sunt ceremonioși din fire, dar și după datină, dovedesc înclinări mai mult sau mai puțin vizibile spre „jele“; însă trecerea de la starea de tângă amintitoare la înveselirea din te miri ce și la fapta ce nu suferă întârziere e foarte asemănătoare cu a celor din Muntenia ori de peste Olt. După cum îngemănare implică „spiritul“ ascuțit și cam răstitor al valahilor cu „umorul“ uneori numai aparent mai potolit-bonom al moldovenilor. Nu chiar așa se manifestă felul de a fi transilvan. „Rara liniște sufletească“ îndeosebi transilvănenilor li se potrivește, numai că într-anume chip: al pornirii lor de a se retranșa îndărătul „ratiocinării“ principializante, al unei bune-cuviințe cu nu știu ce impenetrabil în ea, al învăluirii chipului lăuntric și impulsurilor sale de a se manifesta nestânjenit într-o zale a vechilor rituri sau a protocolurilor mai noi făcute parcă să dăinuie la nesfârșit. Uimitor e că, strâmtorate astfel prin îndelunga fereală de asupritorul străin și de atâtea alte năpaste, înclinările sufletești ale transilvănenilor și-au păstrat autenticitatea dintâi, sporindu-și puterea, implicând un simț al demnității ce-și evidențiază inflexibilitatea în proporție directă cu adversitățile ce întâmpină.

Secole de-a rândul, sufletul transilvan s-a menținut nu într-un monolitism „larvar“, cum da de înțeles Blaga, ci într-un sincretism organic-unificator a toate, cu pornirea obiectivării printr-un gen de tactică a „guerillei“ psihice mereu imprevizibile, trăsnitoare, de incalculabilă amplitudine, urnind spre zarea lumii tangibile oceanul interior întreg și sfârșind prin a se mira de a fi bănuit numai ce cuprindeau adâncurile acestuia. Încât, în termeni cât se poate de simpli, ar fi de constatat că muntenii și moldovenii au mai curând „opinii“, atitudini „metafizice“, „sentimente“ între care comunicabilitatea impusă de împrejurări subiective sau obiective nu estompează delimitarea tărâmurilor sprecifice. Transilvănenii, în schimb, dau la iveală îndeosebi „principii“ și „patimi“ greu de diferențiat între ele, cu prea mult din obârșia lor de tenace solidaritate absconsă și, ca atare, cu mai puține disponibilități în ordinea mlădioșiei ciscarpatice. Nici basarabenii ori bucovinenii nu-s prea altfel!

De aceea, stările sufletești ale românilor de peste munți rămân adesea ca și necunoscute celor ce le-au purtat vreme multă parcă automatic, ori nu le-au luat în seamă cât se cuvine din pricina prea marii concentrări a atenției asupra cotidienelor poveri de ordin strict pragmatic. Iar așa fiind, adeseori pe neștiute ating ele limita de concentrație, sfârșind (vorba lui Slavici) prin a se „aprinde“ ca o vâlvătaie și a se manifesta când asemeni unui extaz eliberator, când izbind stihial-răvășitor piedicile ce le-au stat prea îndelung în cale. Evidența unor erupții magmatice de acest fel e prea copleșitoare, spre a fi numită cu ușurință. De aici — tăcerea, pauzele uneori incredibil de lungi în desfășurarea vorbirii de aievea și a scrisului transilvan, substituirea expresiei verbale prin hieroglifa gesturilor. Așa se explică și reușita „idilei“, mai cu seamă în prima fază de dezvoltare a epicii lui Slavici, singura — poate — actualizare modern-europeană de mare plauzibilitate a idilei primigene din vechea Grecie a lui Longos (în *Fata de birău, Scormon, La crucea din sat* ș.a.); fiindcă „idila“, ca specie epică (dar — în chip întrucâtva mai „calofil“ — și liric-obiectivă, ca la Coșbuc, unde dăm de rara situație a covârșitoarei înrâuriri exercitate de un prozator asupra unui poet) merită a fi calificată ca atare numai dacă izbutește a numi cu aerul cel mai firesc „patima“ erotică inocentă în incipiența ei, spre deosebire de afectarea sentimentalizantă a „pastoralelor“ mai vechi și mai noi. Pe de altă parte, „patima“ ajunsă în stare explozivă și în corespunzător impact cu stări sufletești de aceeași natură duce la inevitabile dezastre, ca acelea din *Moara cu noroc, Pădureanca, Mara* (Aici, pe lângă alți factori artistici consolidatori, îndeosebi drumul de la „idila“ inițială dintre Persida și Națl — veritabil „coup de foudre“, model arhetipal al ivirii dragostei la transilvăneni — până la dramaticele împrejurări de după dezlănțuirea „patimii“ e dintre cele mai concludente pentru trăinicia romanului).

Dar, atunci, *cine* a fost Slavici și *ce* reprezintă el, din perspectiva propriei structuri de adâncime, inclusiv din punerea în relație a acesteia cu substraturile psihice ale transilvanilor și ale românimii îndeobște?

Multe din spusele șirianului despre originile mai îndepărtate ale familiei lui sunt discutabile, sau presupun încă o sumedenie de verificări minuțioase. Câteva date (pe care noi înșine le-am constatat, trecând în mai multe rânduri prin comuna natală a scriitorului și mai departe, prin Munții Apuseni) rămân însă de necontestat. E, în primul rând, „vatra“ după toate semnele foarte veche a satului, ale cărei urme se mai pot vedea pe „tăpșanul“ de sub cetatea Vilagășului, așezată pe cea mai înaltă măgură dinspre partea sud-vestică a Munților Apuseni, unde aceștia dau în câmpia arădeană, — acea „Șiriuța“, cum o știu prin tradiție bătrânii. Diminutivul „Șiriuța“ dă de înțeles că așezarea străveche era restrâsă la un număr mic de familii, coborâte din Munții Apuseni probabil la scurt timp după alungarea turcilor de prin aceste locuri. Că numeroșii „Borlești“ răspândiți pe vremea scriitorului prin câmpia arădeană veniseră cândva din ținutul — muntos și el — al Neamțului, sau că o parte dintre ei se răzlețiseră odinioară într-acolo, este iarăși greu de precizat. Elocvent rămâne un fapt: că românii așezați în ultimele secole în mănoasa câmpie de sub clina vestică a Apusenilor veniseră de pe valea Mureșului, dar, mai cu seamă, din munții apropiați. Formarea satului Șiria am văzut că este, din acest punct de vedere, semnificativă, prin cele două „vetre“ ale lui mutate succesiv până în șes. Acest tip de migrație mai continua, în grupuri mici, și în vremea scriitorului și ea este descrisă în *Pădureanca,* nuvelă din care se poate deduce că nu toți muntenii coborâți la câmpie pe vremea secerișului plecau înapoi după încheierea lucrului. Prin obârșie, așadar, Slavici era un suflet de „muntean“, cu rădăcini mult ramificate într-acolo, în marea cetate de piatră a lui Horia, a lui Avram Iancu și a tribunilor săi, — „unul din centrele de formare ale poporului român“ fiind „tocmai regiunea Munților Apuseni, de unde izvorăsc cele trei Crișuri cu nume atât de caracteristic romanic“[1].

Iar de ne-am lua după precizările oferite de scriitor la amintitul „proces al ziariștilor“, am putea crede că — așa cum explicase el rădăcina patronimicului dinspre tată — zestrea psihică îi era moștenită de la „Slăviteștii“ români ce dăinuiseră în munți cel puțin cu începere din lunga epocă a migrațiilor de popoare. Nu e nevoie să ne obstinăm în asemenea supoziții greu de controlat astăzi, ci e mai potrivit să ne sprijinim pe achiziții recente — conjugate — ale științei „eredității“ individuale și colective (intrate după al doilea război mondial în faza experimentală), pe cele ale psihanalizei freudiene, jungiene, lacaniene (ajunsă și ea de mai multe decenii în etapa confirmărilor experimentale nu numai de tip manifest „patologic“, dar și „normal“), ale antropologiei explicit sau implicit totalizante a lui Mircea Eliade etc. Confruntate cu rezultatele unor asemenea științe, dar și ale mai vechii etnopsihologii, ale istoriei naționale și universale (unde scriitorul dovedea o erudiție vastă încă de pe la jumătatea vieții), operele memorialistice ale lui Slavici, dar și multe dintre cele beletristice, dezvăluie la acest singular clasic al nostru multe „suflete" în relații de latentă *coexistență* ori de *suprapunere* ducând spre profunzimi amețitoare.

---

[1] Constantin C. Giurescu, Dinu C. Giurescu, *Istoria românilor din cele mai vechi timpuri până azi*, ediția a II-a, București, Editura Albatros, 1975, p. 151

Să începem prin a urmări în chip procesual asemenea tărâmuri anevoie de străbătut, adică dinspre *dat* spre *rezultat*. Către „stratul dintâi" al interiorității scriitorului, ne putem încumeta cu scrutarea pornind de la un mare număr de confesiuni directe ori indirecte ale scriitorului. Slavici, după cum s-a văzut, repeta adeseori despre sine că avea „un temperament [...] foarte năvalnic", iar în numeroase scrieri de prim rang ale autorului e de constatat că „năvălnicia" are funcții de veritabil *cuvânt-cheie*, utilizat în caracterizarea felului de a fi al celor mai viabili dintre eroii săi, a stărilor sufletești ori a faptelor acestora. „A umbla" e, de asemenea, un verb folosit până la obsesie (cu întreaga familie a derivatelor sale): încă de mic „am ajuns să umblu de capul meu"; „umblam hoinar fie pe câmp, fie mai ales pe dealuri, printre vii și mai departe până în pădure, așa numai pentru că-mi plăcea să umblu și să văd multe"; „tot singur și tot pe jos am făcut călătoria la Hălmagiu și de acolo la Vața, la Baia-de-Criș, la Brad, de unde am urcat pe Muntele Găina și pe Bihor"[1]; etc. Târziu de tot, în rememorativul „ghid turistic" pentru tinerime intitulat *Vederi din Carpați* (1923), Slavici mărturisea: „Am prins încă din timpul copilăriei mele slăbiciune [altminteri spus, cu alt *cuvânt-cheie* de-al scriitorului: „patimă" — n.n.] pentru [...] preumblări făcute numai în vederea mulțumirii de a le fi făcut". Iar drept exemplificare, scriitorul arăta cum la șaptezeci și trei de ani li se alăturase câtorva prieteni într-o „preumblare pe la Răcoasa și pe la Câmpuri la Soveja și de acolo prin Munții Vrancei spre obârșiile Putnei"[2]. Cum se explică astfel de „năvălnicie" a firii, precum și irepresibila pornire „deambulatorie"? Fiindcă nu doar la Slavici, dar și la atâția alți transilvăneni notorii în variate chipuri — să-i amintim numai pe I. Codru-Drăgușanu, pe Maiorescu cel ajuns până la Capul Horn, ba și pe pitorescul Badea Cârțan —, se poate observa.

„Năvălnicia", îndeosebi la oameni considerați o vreme prin excelență „echilibrați" ca Maiorescu ori Slavici, se poate înțelege, la o primă aproximare, prin atavismul — atât de puternic la naturile sintetizatoare — păstrător tenace al *inițialului fond* pe deplin distinct al oamenilor de la noi, prelatin, *dacic*, a cărui alcătuire mulți istorici ai antichității au luminat-o din cele mai diferite unghiuri. Felul lui Maiorescu de a-și explica toate acestea îl știm din *Jurnal* (întemeindu-se aproape, exclusiv pe rațiuni logico-psihologice), dar și din studiul *În contra direcției de astăzi în cultura română* (unde combătea opinia lui Petru Maior după care „dacii au fost cu totul exterminați de romani". Slavici, contrariat cât și Maiorescu de „patimile" ce i se zbăteau fără odihnă în suflet, ajuns de pe la intrarea în adolescență într-o stare de pândă față cu sine și cu faptele sale neprecugetate cât și acest magistru al lui, a încercat în *Fapta omenească* să se explice. El, care se considera „fiul secolului XIX“, eliberat de „mofturi învechite“, de „lucruri bune pentru popi, bune pentru mințile întunecate de bigotism“[1], rezona cu mijloacele de pe atunci despre „ereditatea“ intrată în atenția oamenilor de știință (de la Darwin, la Fabre ori Charcot), dar și pornind de la numeroasele, irepresivele manifestări ale acesteia pe care avusese destule prilejuri să le observe ivindu-i-se năprasnic în suflet. Într-un rând, în *Fapta omenească,* scriitorul zice că părinții își transmit „și tendința [nucleul, axul ereditar — n.n.], și aptitudinile particulare la copiii lor, care le dezvoltă mai departe [...] sub presiunea împregiurărilor [...]. Căci ei au chiar din naștere ceea ce părintele lor a câștigat cu muncă grea și fac din trebuință [înclinare moștenită — n.n.] ceea ce părintele lor făcea de nevoie [supunându-se covârșitoarelor necesități obiective — n.n.]. Și Slavici nu uită să precizeze, spre a nu cădea în simplificări: „Astfel tendința trebuie să persiste și să crească mereu dacă împregiurările rămân aceleași și nu se produce prin vreo încrucișare nenorocită o generațiune stârpită“[2].

---

[1] *Lumea prin care am trecut*, în *Opere*, IX, 1978, p. 186, 206-207, 223

[2] *Ibidem*, p. 857

Se poate dovedi aceasta? Fără îndoială — și cu prisosință. Cugetând despre însemnătatea general-umană a „eredității“ individuale și colective, Slavici ajunsese la asemenea înțelegere privind funcțiile ei: „Și așa întru toate: când mănânci, când dormi, când te deștepți, când te naști, când mori, tu iai parte la o lucrare săvârșită în dimensiuni infinite: și toate pe care le faci se fac vecinic și fără de curmare; în fiecare clipă a vieței tale, tu cu partea ta, nu ești nimic“[3]. La acel aparent derutant: „tu, cu partea ta, nu ești nimic“, Slavici adăuga imediat o reflecție potrivit căreia (ca în gândirea eminesciană) „partea“ poate fi redusă la nimic numai dacă nu-și descoperă potențialele ei relații fecunde cu „întregul“ naturii celei mari: „Te-ar încânta pe tine gândul că te-ai ivit în lumea aceasta ca să fii în mijlocul ei nimic și iar nimic și vecinic nimic? [...] Ești tu aici ca să faci numai ori ca să privești? Ești tu numai actor, ca aerul, ca focul, ca apa, ca iarba??“[4].

E, în acest punct, o deosebire semnificativă între metafizicismul moldav al lui Eminescu, chibzuitor despre „toate cele ce sunt și se întâmplă“ în macrocosm ori în microcosm, și eudemonismul meticulos întemeiat pe realitățile precumpănitor tangibile al scriitorului transilvan. Constant, Slavici s-a arătat cu deosebire atent la rostul pe care îl reprezintă în marele ansamblu al întocmirilor lumii „partea“ ce se numește specie umană, pe măsura căreia a reflectat la o bine particularizată *filosofie a istoriei*, precum și la „partea“ distinctivă, cu menire indestructibilă, pe care o întruchipează poporul român. Să exemplificăm cele dinainte cu câteva intrarea în adolescență într-o stare de pândă față cu sine și cu faptele sale neprecugetate cât și acest magistru al lui, a încercat în *Fapta omenească* să se explice. El, care se considera „fiul secolului XIX“, eliberat de „mofturi învechite“, de „lucruri bune pentru popi, bune pentru mințile întunecate de bigotism“[1], rezona cu mijloacele de pe atunci despre „ereditatea“ intrată în atenția oamenilor de știință (de la Darwin, la Fabre ori Charcot), dar și pornind de la numeroasele, irepresivele manifestări ale acesteia pe care avusese destule prilejuri să le observe ivindu-i-se năprasnic în suflet. Într-un rând, în *Fapta omenească,* scriitorul zice că părinții își transmit „și tendința [nucleul, axul ereditar — n.n.], și aptitudinile particulare la copiii lor, care le dezvoltă mai departe [...] sub presiunea împregiurărilor [...]. Căci ei au chiar din naștere ceea ce părintele lor a câștigat cu muncă grea și fac din trebuință [înclinare moștenită — n.n.] ceea ce părintele lor făcea de nevoie [supunându-se covârșitoarelor necesități obiective — n.n.]. Și Slavici nu uită să precizeze, spre a nu cădea în simplificări: „Astfel tendința trebuie să persiste și să crească mereu dacă împregiurările rămân aceleași și nu se produce prin vreo încrucișare nenorocită o generațiune stârpită“[2].

---

[1] I. Slavici, *Opere*, IX, p. 626
[2] *Ibidem*, p. 637
[3] *Ibidem*, p. 655
[4] I. Slavici, IX, 1978, p. 655

Se poate dovedi aceasta? Fără îndoială — și cu prisosință. Cugetând despre însemnătatea general-umană a „eredității“ individuale și colective, Slavici ajunsese la asemenea înțelegere privind funcțiile ei: „Și așa întru toate: când mănânci, când dormi, când te deștepți, când te naști, când mori, tu iai parte la o lucrare săvârșită în dimensiuni infinite: și toate pe care le faci se fac vecinic și fără de curmare; în fiecare clipă a vieței tale, tu cu partea ta, nu ești nimic“[3]. La acel aparent derutant: „tu, cu partea ta, nu ești nimic“, Slavici adăuga imediat o reflecție potrivit căreia (ca în gândirea eminesciană) „partea“ poate fi redusă la nimic numai dacă nu-și descoperă potențialele ei relații fecunde cu „întregul“ naturii celei mari: „Te-ar încânta pe tine gândul că te-ai ivit în lumea aceasta ca să fii în mijlocul ei nimic și iar nimic și vecinic nimic? [...] Ești tu aici ca să faci numai ori ca să privești? Ești tu numai actor, ca aerul, ca focul, ca apa, ca iarba??“[4].

E, în acest punct, o deosebire semnificativă între metafizicismul moldav al lui Eminescu, chibzuitor despre „toate cele ce sunt și se întâmplă“ în macrocosm ori în microcosm, și eudemonismul meticulos întemeiat pe realitățile precumpănitor tangibile al scriitorului transilvan. Constant, Slavici s-a arătat cu deosebire atent la rostul pe care îl reprezintă în marele ansamblu al întocmirilor lumii „partea“ ce se numește specie umană, pe măsura căreia a reflectat la o bine particularizată *filosofie a istoriei*, precum și la „partea“ distinctivă, cu menire indestructibilă, pe care o întruchipează poporul român. Să exemplificăm cele dinainte cu câteva texte concludente din pe nedrept subapreciatul roman *Din bătrâni* (volumul al doilea). Principiul din care își deriva Slavici întreaga gândire despre sensul istoriei era — iarăși tipic pentru transilvăneni — unul de natură complex civilizatorică: „omul e rânduit să sfințească locul prin care trece, să netezească asprimile firii și să se mângâie înfrumusețându-le toate; căzut însă sub stăpânirea patimilor, el se răzvrătește, le răstoarnă și le dărâmă toate, umple lumea de jale și se perde în cele din urmă și pe sine însuși“[1]. Pentru dialectica scriitorului, reversul acestui principiu civilizatoric am văzut din cele anterioare cum era circumstanțiat — și el poate fi întregit printr-o formulare încă mai categorică precum aceasta: „Cea mai cumplită dintre toate ființele e omul orbit de patimi“[2]. Cu reazemul unei asemenea priviri cuprinzătoare asupra condiției umane, scriitorul își ilustra în romanul *Din bătrâni* gândirea despre mersul și înțelesul istoriei.

---

[1] I. Slavici, *Opere*, IX, p. 626
[2] *Ibidem*, p. 637
[3] *Ibidem*, p. 655
[4] I. Slavici, IX, 1978, p. 655

Subînțelegând că românii deveniseră creștini încă în epoca dintâi a etnogenezei de după cucerirea Daciei de către romani și că mai stăruiau în convingerile specifice creștinismului primitiv când au venit de peste Dunăre „etatizatorii“ noii religii, Slavici înfățișează astfel prima lor întâlnire cu misionarii de la Bizanț: «Da! Așa este!» «O fi!» «Tot ce se poate!» «Foarte frumos!» Așa le era răspunsul la toate. Încredințându-se că nu au nici biserici, nici cărți sfinte, nici hierarhie și că nu știu nimic despre slujba bisericească, marele cărturar al bisericii de la răsărit îi sfătuia să-și clădească biserici, că le va trimite și cărți, și icoane sfinte, și clerici învățați, care să le organizeze hierarhia și să-i învețe rânduiala slujbei bisericești. Ei se bucurau de bunăvoința aceasta și se arătau foarte mulțumitori pentru ea. — Dar — zicea unul dintre dânșii — noi numai în limba noastră putem să ne facem rugăciunea. — Așa au rânduit părinții noștri, adaugă altul. — Dar Dumnezeu — întâmpină Constantin — ascultă rugăciunea în orișice limbă ar fi ea rostită. — Așa e! — ziceau dânșii într-un glas — dar cu gândul de a-și face rugăciunea într-o limbă neînțeleasă tot nu se-mpăcau“[3].

După cum s-a putut vedea, Slavici își întemeia propria „filosofie a istoriei“ nu atât pe *metafizica* a ceea ce își reprezenta că a fost creștinismul originar al românilor, cât mai ales pe *înțelepciunea practică* pe care deducea că strămoșii noștri din vremea etnogenezei au reținut-o dintr-însul.

În cazul unor scriitori cu structură arhetipală precum a lui Slavici, eclectismul nu e cu putință pentru simplul motiv (l-am amintit adeseori) că la veritabilii sintetizatori „punctele de plecare“ în tot ce primesc ei în propria-le ființă (exceptând în mare măsură zestrea ereditară) nu se confundă niciodată cu „punctele de sosire“, cu felul cum își obiectivează ființa prin „fapta omenească“ — după zisa scriitorului. Când e vorba despre creatorii de frumos (însă nu numai de dânșii), cei din familia de spirite amintită adoptă ca și instinctiv, dacă nu deliberat, deviza unuia dintre sintetizatorii fără pereche ai umanității de până acum, a lui Leonardo da Vinci: „Noile frumuseți rezultă din noi sinteze". Dar și aici mai e un *distinguo* pe care un mare reprezentant al culturii române ca G. Călinescu l-a formulat așa: „Ca să ajungi la sinteză, trebuie să pornești tot de la sinteză". Trebuie să fii însuți „natură de sinteză" spre a fi în stare să ajungi la înfăptuiri corespunzătoare, cum înțelegea G. Călinescu prin lapidarul său enunț. Iar Slavici, asemeni străluciților săi emuli din „epoca de aur", un astfel de om și creator exponențial era. În stratul lui sufletesc de temelie (așa cum am indicat prin unii constituenți, cu titlu de exemplu) dăinuiau multe dintre cele ce, încă din epoca etnogenezei, s-au constituit în felul de a fi generic românesc. E un nucleu de însușiri și deprinderi specifice, derivând din continuitatea într-o ambianță geografică ea însăși implicând o aderență și exigențe cu totul aparte față cu îndelunga experiență istorică impusă românilor de viețuirea pe un asemenea târâm; reprezintă parcă hieroglifa *stabilității* nepândite de vreo caducitate — într-o lume a necurmatelor și prea adeseori efemerelor *prefaceri*. „Năvălnicia" repede împingând spre „patimă" și spre „faptă", iar după aceea făcând loc necruțătoarei reflecții asupra celor petrecute și a cauzelor acestora, adică spre o introspecție de scafandru încercat, Slavici am văzut că le și recunoștea ca aparținându-i funciar și venindu-i ca potențialități sufletești de foarte departe. Pe acestea scriitorul le-a atribuit tuturor eroilor săi reprezentativi, pornind de la cei mai la îndemână de creat (cu date din contemporaneitatea nemijlocită a scriitorului, în *Fata de birău, Popa Tanda, Gura satului, Budulea Taichii* ș.a.). Cu asemenea gânduri, mai pe urmă, s-a îndreptat cu singulară perseverență spre „arhetipiile" individuale (în *Moara cu noroc, Pădureanca, Mara, O viață pierdută* etc.) încheind temerarul efort de a le înțelege condiționarea de către „arhetipurile colective" ale poporului român și ale neamurilor cu care autohtonii au venit în atingere prin romanul *Din bătrâni*, — narațiune manifest istorică și abscons confesivă.

---

[1] I. Slavici, *Opere*, VII, 1973, p. 709
[2] *Ibidem*
[3] I. Slavici, *Opere*, vol. VII, 1973, p. 613

Și atunci sunt de înțeles *nedumeririle* unora ca Slavici în legătură cu raportul dintre intenționalitățile cu care purced la anume „faptă" și „rezultatele" la care ajung. Raportul acesta depășește univocitatea cauzală întrevăzută inițial sau o contrazice flagrant, fiindcă prea mulți factori determinativi infraconștienți survin pe parcurs, modificându-l. *Fapta omenească* reprezintă în cultura română o cu totul singulară metaforă a acestei nedumeriri de proporții în legătură cu ceea ce crede cineva că știe să facă și natura reușitelor la care constată că a ajuns, a eșecurilor pe care nicidecum nu le prevăzuse, în genere — a atât de derutantelor avataruri ale cunoașterii si ale acțiunii. În mai limpede cunoștință de cauză, sau numai obscur-intuitiv, Slavici își compară propriul suflet, în *Fapta omenească*, cu un „arbore" la care poți observa inelele de pe trunchi ori de pe crengile lui ajunse la o anumită dezvoltare, fără a-i putea distinge însă adăugiturile suprapuse de straturi de sub scoarță, natura și dimensiunea rădăcinilor, mai cu seamă felul și bogăția sevei care urcă fără întrerupere din necunoscute adâncimi. Bănuieli și chiar destule intuiții referitoare la această multicauzalitate ascunsă Slavici însă a avut din copilărie și până la capătul vieții. Cu ajutorul lor a biruit ceea ce era îngustime în educația cam rigorist-moralistică primită în cei „șapte ani de acasă“, infuziile de „Aufklärung“ iarăși cât se poate de îngust-“raționaliste“ ce i se strecurau în suflet la vremea studiilor liceale, „raționalismul“ încă tot insuficient de mlădios și de penetrant al „luminiștilor“ francezi sau al capilor filosofiei clasice germane, asupra cărora a căutat să se edifice prin studiu pieptiș — sub îndrumarea profesorilor oficiali, dar mai cu seamă a lui Eminescu — pe când frecventa cursurile Universității vieneze și după aceea. Așa, biruind încetul cu încetul „raționalismul“ cât se poate de neramificat și operând mai mult de pe „orizontala“ minții, nu și de pe „verticala“ inimii (după cum vom constata numaidecât), Slavici a ajuns încă din prima tinerețe la o intelecțiune care o prefigurează pe cea considerată astăzi de o „modernitate“ neperisabilă. Iar prin mijlocirea acesteia, având îndemn și posibilități adecvate să se plece asupra „năvălniciilor“ din sine, comparându-le cu stări similare pe care le observa la familiarii, prietenii, cunoscuții săi transilvani îndeosebi, Slavici a sfârșit prin a descoperi și a consolida o singulară „psihanaliză“ de uz propriu. O psihanaliză *singulară*, întrucât în perimetrul ei coexistau elemente pur empirice, fulgurant-intuitive, cu un anume grad de conștientizare, făcând-o să ne apară azi ca alchimia în faza trecerii acesteia spre chimia propriu-zisă, modernă.

Indeciziile, orbecăielile ca printr-un labirint, până să ajungă Slavici la incomparabilul instrument de cunoaștere pe care l-am numit, trebuie să fi fost fără de număr, dacă le judecăm fie și numai prin păienjenișul de observații în legătură cu sine și cu alții: solilocvii ori colocvii întemeiate pe întortocheri de gânduri și afecte în aprigă controversă, judecăți de evidentă capacitate anticipativă alternând cu altele flagrant vetuste ori superficiale. Implicit, toate acestea oferă indicii și în legătură cu atât de complicata „stratigrafie“ a vieții sufletești a scriitorului.

*

În vremea studenției de la Viena, când, pregătindu-se în domeniul Dreptului, era „plin de pandecte, de canoane și de instituțiuni medievale“[1], preocuparea nu doar de „firea“ omenească, dar și de o „viețuire“ potrivită cu aspirațiile ei cele mai înalte, deveni pentru Slavici *firul roșu* care țesea legături invizibile între celelalte acumulări de cunoștințe ale lui și își trăgea o tot mai sporită rezistență din acestea. Vorbind și citind încă mai dinainte cu temeinicie în germană, maghiară, franceză, mânat de firea sa iscoditoare „să știe tot“ (ca, mai târziu, Giovanni, Papini, cel din *Un uomo finito*)[2], în această vreme și-a ridicat Slavici până aproape de desăvârșire „sufletul intelectual“. Era cu capul „plin de «*apriori*» și «*aposteriori*», de empirism și de transcendentalism, de «imperativul categoric» și de celelalte idei ale lui Kant. Se opintea să înțeleagă „și pe «Eu» al lui Fichte“, să aprofundeze „pe Schelling, ba până chiar și pe Hegel“[1]. Își extindea lectura și la „operele economiștilor Stein, Rau și Roscher, Adam Smith și Maltus, L. Blanc și J.B. Say“, în timp ce, paralel, redacta studiul *Noi și maghiarii*. Mergând la cursul de anatomie al lui Hyrtl și făcând practică în sălile de disecții, trecea apoi la cursul de fiziologie a lui Brücke și ajungea iar cu capul plin de „nervus vagus“, precum și de nervii „aferenți și eferenți“. Dădea de Spencer, ale cărui cercetări psiho-fiziologice îl făcuseră iarăși „plin de nervi și perturbațiuni[2]. Pe urmă, îi lăsa și pe aceștia pentru inițierile în fizică și zoologie ce i se păreau necesare spre a-l înțelege mai bine pe Darwin[3]. Trecea însă numaidecât „la J.J. Rousseau și la enciclopediștii francezi, apoi, prin Pestalozzi, în pedagogia germană“[4], sau i se nălucea din când în când să se mai întoarcă o dată la „Das Ding an sich“-ul lui Kant și la Schopenhauer[5]. Învârtindu-se printre toate acestea și altele asemenea, cu sârguință, se dovedea Slavici un iremediabil și „eclectic“ neofit? Să-i observăm reacțiile la atât de întinse și amestecate lecturi.

---

[1] I. Slavici, *Opere*, IX, 1978, p. 610

[2] *Ibidem*, p. 628

În realitate, Slavici e cârtitor și cazuist față de cvasi-totalitatea lecturilor sale. Se străduiește să fie obiectiv cu mulți dintre autorii consultați, numindu-l pe Schopenhauer, spre exemplu, „unul din scrutătorii în adevăr geniali“, dar fără a întârzia să-și râdă de voluptatea fantasc-speculativă a acestuia, când cu „Traummorgen“-ul, zicând că aceasta îi aduce aminte „cum eu căutam odinioară un organ al bunului cumpăt“[6]. În alt loc din *Fapta omenească*, direcția principală a gândirii schopenhaueriene e alăturată altora — cu subînțelesul minimalizator că acestea ar fi eclectice și, prin urmare, cu înlăturarea din mers a bănuielii că Slavici însuși ar fi procedat astfel, prin următoarea argumentație: „«Rațiunea» pe care Revoluțiunea franceză a pus-o în locul lui Dumnezeu nu era, după priceperea mea, decât Weltmeister-ul francmasonilor și voința lui Schopenhauer, deci un lucru care pe mine nu putea să mă mulțumească“[7]. Nu puteau să-l mulțumească, adaugă imediat scriitorul, gândindu-se la dizlocarea de „straturi“ ce totuși pornise într-însul, din pricină că asemenea principii și noțiuni hiperbolice de pe cerul filosofico-speculativ i se păreau neînstare să pună ceva mai convingător în locul credințelor de sursă creștină pe care i le inculcaseră ai săi în copilărie. Referindu-se la Jean-Jacques Rousseau, Slavici recunoaște că „pentru mine era cel mai ademenitor dintre toți francezii“, dar iarăși arată că „nu putea [...] să mă mulțumească“, din pricina inadvertenței dintre principiile educative ce enunțase autorul lui *Émile* și faptul că „și-a lepădat propriul său copil“[1]. Pestalozzi era „un biet de dăscălaș [...] neajutorat când voia să spună ceea ce poate că atât de bine simțea“[2]. Pornit în căutarea „dumeririi“ (*a se dumeri* e verbul-cheie pentru efortul lui Slavici de a-și forma un „suflet intelectual“ pe măsura exigențelor de „fiu al secolului XIX), marele devorator de cărți admitea, în cazul lui Descartes, că e „mare“ acel „Cogito, ergo sum“ — axul *Discursului asupra metodei*. După aceea, însă, obiecta în ton hamletian: „Că sunt, aceasta e lucru neîndoios; dar cum sunt, aceasta e enigma“[3].

---

[1] *Ibidem*,

[2] *Ibidem*, p. 629, 647, 648

[3] *Ibidem*, p. 631-632

[4] *Ibidem*, p. 640

[5] *Ibidem*, p. 618

[6] I. Slavici, *Opere*, IX, 1978, p. 640

[7] *Ibidem*

Ce voia, în fond, Slavici? Idei, principii, convingeri „care nu se adresează la mintea, ci la inima mea“ și la multitudinea legăturilor posibile ale acesteia cu „lumea vieței trăite în aievea“, unde „bun este și bine se simte numai acela care nu e nici străin, nici înstrăinat“. Iar voind să explice mai bine ce va să zică aceasta, scriitorul schițează un preambul tipic pentru pornirea transilvană de întoarcere la „matcă“, la „vatra părăsită“ și totuși singura în care se conservă certitudini nesofisticate, „rădăcini“ care păstrează drept, întreg, „copacul“ omenesc prins în uraganul „sistemelor“ ce se fugăresc unul pe altul. Iată cum începe să se rotească în sensul arătat cugetarea lui Slavici: „Eu străin nu eram încă, dar mă înstrăinasem de tot ceea ce mai nainte îmi era scump și dădea farmec vieței mele. Nu mi se întâmplase încă niciodată ca un an întreg să nu-i fi văzut pe ai mei și cele mai frumoase părți din viața mea erau zilele de revedere“[4]. Din asemenea punct de răspântie al lecturilor sale și al încheierilor asupra lor, gândirea lui Slavici ia alt curs și „sufletul său intelectual“ evită până nu era prea târziu „înstrăinarea“, transformarea într-un eteroclit mozaic de „sisteme“ metafizico-scientiste neaderente la „firea“ sa dintâi. Fără a fi ținut să ajungă „erudit“ în mulțimea de zone ale cunoașterii pe care le străbătuse (deși, în bună măsură, ajunsese), el devenea „instruit“ într-un perimetru larg, începea să cugete independent și, prin aceasta, să fie om „cult“ în accepția — valabilă pentru toți marii noștri clasici, fără vreo excepție — de creatori de cultură prin oricare dintre inițiativele lor, nu de receptori feneantici ai culturii pe care au creat-o alții. Să nu se înțeleagă din cele anterioare că trecerea lui Slavici prin marea cultură a lumii — acum, în anii de studii, ca și mai târziu — a echivalat cu o repudiere „în bloc“, nihilistică, a acesteia. În primul rând, după cum am și văzut, el reținuse din pelerinajul său pe marile drumuri ale științei, filosofiei, artei o problematică imensă, nedumeriri obsedante, la care nu s-ar fi simțit îndemnat toată viața să caute răspunsuri potrivite cu „firea“ sa și a poporului său dacă nu lua în prealabil cunoștință de ele:

---

[1] *Ibidem*
[2] *Ibidem*
[3] *Ibidem*, p. 619
[4] *Ibidem*, p. 620

„îmi perdusem în cele din urmă somnul — arăta Slavici, ajuns pe creasta dintre ceea ce numea „m-am stricat“ și iar „m-am destricat“ — „și când ațipeam așa cu capul plin de frământări, visam fel de fel de dezlegări pentru problemele ce mi se puneau“[1]. Ce însemna că „se stricase“, știm. Dar ce voia să zică Slavici prin acel „iar m-am destricat“? Tocmai asimilarea a câte i se păreau adecvate propriului fel de a fi și „firii“ poporului său, cu trebuințele imediate și de perspectivă ale acestuia, urmând ca de acum înainte „potriveala“ propriu-zisă să și-o asume ca „faptă omenească“ independentă, a sa, în virtutea aptitudinilor și domeniilor pentru care simțea chemare.

Câteva exemple, în sprijinul celor enunțate anterior, dintre care unul de singulară notorietate. Formulate interogativ, propozițiile axiomatice de supremă generalitate cu care a început Slavici să-și desfire cugetarea proprie sunt acestea: „«Geniul» pe care-l simt în mine este el numai al meu ori e «geniul» a toate? Sunt eu singur și izolat, un privitor numai în lumea aceasta, ori stau în legătură neștiută, dar atât de viu simțită cu tot ceea ce este și intervine parte nedespărțită a întregului în desfășurarea faptelor?“[2]. Din întrebări ca acestea, răspunsurile nu puteau să se ivească decât pe o multitudine de cărări convergente. Un prim răspuns, tot de mare generalitate, în ordinea teoretică și practică deopotrivă, sună astfel: „lumea aceasta nu e făcută de dragul nostru și [...] numai noi înșine ne facem și mulțumirea pe care o găsim în lume“[3]; ceea ce, în alți termeni, vrea să însemne atât îndemn spre *obiectivitate* (devenită ax creativ în marile scrieri epice ale lui Slavici), cât și elogiu al acelui panaceu care pentru autor era reprezentat prin „fapta omenească“, în măsura în care o gândea „ca parte nedespărțită a întregului“ ontic. Un al doilea răspuns derivând din propozițiile axiomatice relevate mai înainte și implicând o sugestie „metodologică“ pe care scriitorul a înțeles s-o fructifice el însuși cel dintâi e aceasta: „dacă te cunoști pe tine, cunoști lumea întreagă, căci tu ești «lumea cea mică»“[4]. Că acest principiu a stimulat fără întrerupere nu numai „introspecția“ slaviciană, ci a devenit și izvor de complexe mulțumiri sufletești, ghid de conduită, îndemn la „fapta“ scriitoricească, o dovedesc — între altele — următoarele două fugare precizări confesive: „mi-a plăcut totdeauna să-mi petrec timpul liber eu singur cu gândurile mele“[5]. Și deoarece replierii în sine îi stă de obicei bine cu obișnuințele peripatetice, Slavici relua în context potrivit mărturisirea cum că „singurătatea îmi era plăcută fiindcă singur nu mi se ura niciodată, nu mă plictisea nimeni, mă opream când voiam...“[1].

Ca și Eminescu, din care am citat ce interesa mai mult în ordinea aceasta, ori Maiorescu, autorul eseului *Din experiență,* — Slavici a intuit cu câteva decenii înainte de 1900 termenii „conceptuali“ ai celor relevate mai sus, fără a stărui excesiv asupra lor, luându-și-i îndeosebi ca îndreptar al activității creatoare. În *Fapta omenească*, explicitând laconic ceea ce pătrunsese cu înțelegerea lui, după ce a meditat la handicapul lui Schopenhauer, scriitorul raționează așa: „soarele sufletului omenesc e inima și capul din inimă se luminează: tot ceea ce este adevăr știut de om mai întâi ca sentiment se ivește și numai apoi e cuprins și înțeles dacă se poate de mintea cea rece, fugară și atât de mică, încât abia va fi putând să încapă deodată două gânduri deosebite“[1]. Prin urmare, în comparație cu „inima“ („sufletul“ întreg, „sinele“ — în termeni psihanalitici), „mintea“ e „rece“, „fugară“ și „mică“, asemeni crestei abia vizibile în ocean a unui aisberg ce plutește parcă fără țintă, deși prin masa enormă submergentă e purtat după dinamica foarte „cauzală“ a curenților acvatici de profunzime. Iată, *in nuce*, reprezentarea slaviciană a unor teritorii psihologice neexplorate cu atât de mlădioasă și de largă deschidere „metodologică“ de către alți prozatori din epoca sfârșitului de secol al XIX-lea. Ea, implicată în felul nativ de a vedea lucrurile al autorului *Morii cu noroc*, *Pădurencei*, *Marei*, al romanului istoric *Din bătrâni*, a făcut din acesta un creator de capodopere greu de înseriat în vreo „familie“ oricât de cuprinzătoare, precum și un strălucit precursor al mai recentei gândiri teoretice ori artistice despre natura absconsă a omului. Slavici, în *Fapta omenească*, „rumânea“ marea-i intuiție a „rădăcinilor“, arhetipală, când adăuga la deslușirile dinainte și altele, ca acestea: „mă miram [...] că oamenii, când zic: «Pe sufletul meu», nu pun mâna pe frunte, ci pe pept, sus de tot, deasupra inimei“ — și „tot acolo își pun mâna [...] când zic: «Eu am dreptate!»; tot acolo se bat cu pumnul când strigă: «Dar voiesc eu!». Pe frunte se bat cu palma când fac vreo «prostie» ori se ating cu degetul când le vine vreo «idee bună»[2]. C.G. Jung, cel din *L'homme à la découverte de son âme*[3], n-ar fi trecut indiferent pe lângă asemenea manifestări psihogestice vizând „anima“ și „animus“, dacă la 1888, când își publica Slavici eseul, ar fi avut mai mult de treisprezece ani! Iată o distingere și în mai multe chipuri semnificativă pentru „psihea“ autohtonă: „Românul zice că «simte» cum a fost atins cu firul de păr, că «ia aminte» atingerea. Iar atunci când nu mai simte și nu mai ia aminte, el zice că-și «perde simțirile» și, dacă iar simte și ia aminte, «își vine în fire», «își vine în simțiri». Iar eu nu pot să judec lucrurile decât cu capul meu de român“[4]. Ar putea cineva să nege cu argumente serioase că asemenea intuiții porneau nu doar din îndelungi observații nemijlocite, ci implicau în prealabil „arhetipiile“ sufletului românesc?

---

[1] I. Slavici, *Opere*, IX, 1978, p. 623-648

[2] *Ibidem*, p. 665

[3] *Ibidem*, p. 560

[4] *Ibidem*, p. 567

[5] *Fapta omenească*, în *op. cit.*, p. 562

[6] I. Slavici, *Vederi din Carpați*, în *op. cit.*, p. 860

Ca și în cazul lui Eminescu („vizionar“ prin care — ar fi zis Kant — vorbea direct „natura“) și asemeni lui Maiorescu (în care și-a aflat expresia, dimpreună cu fondul sufletesc adânc al românilor intracarpatici, una dintre cele mai suplu-“logice“ alcătuiri mentale din secolul trecut), Slavici aducea o reliefată contribuție specific românească la fundamentarea europeană a științei cu atât de multe răsfrângeri în alte domenii de cunoaștere ce se numește în secolul nostru „psihanaliză“. La ceea ce — cum se știe și se zice, în afara oricăror veleități, *protoeroniste* — „plutește în aer“ o vreme, până să apară vreo autentică știință nouă. Și prin „năvălnicia“ firii, și prin formația ce și-a câștigat pentru „dumerire“, Slavici înțelegea că „același *per speculum in aenigmate* iese la iveală în toate vedeniile aiurării, fie ele halucinațiuni, fie «a doua vedere», fie urmări ale stării așa-numite hipnotice sau magnetice, fie visări de somnambul, fie «inspirațiuni»“[1]. E, în acestea, o dovadă că scriitorul era informat cât și Maiorescu ori Hasdeu asupra unor asemenea fenomene psihice, atât de discutate în Europa către sfârșitul celuilalt secol și reprezentând anticipări ale psihanalizei. Slavici — spre deosebire și în opoziție declarată cu Rousseau și Schopenhauer — a ajuns la reprezentarea intuitivă și transintuitivă nu doar a ceea ce poate fi numit sufletul omenesc mai mult sau mai puțin „conștient“ (*eul* și *supraeul* — în termenii clasici ai psihanalizei), dar și la distingerea clară a imensei „psihé“ omenești infraconștiente, ale cărei „cauzalități“ puțini le luau în considerare spre a-și explica atât de „rațional“ ca marele scriitor transilvan ceea ce în secolul trecut părea adeseori inexplicabil; spre exemplu, „psihologia mulțimilor“, în manifestările ei stihiale (la care se fac dese referiri în *Fapta omenească, Mara, Din bătrâni,* atunci când acestea se impunea să nu fie doar sugerate), ori „psihologia individuală“ mereu oscilând între „cumpăt“ și „patimă“ — această *polaritate* a cărei „fenomenologie“ scriitorul a urmărit-o cu îndemânare rară de la *Fata de birău* și nuvelele (unde biruie acordul dintre „sine“ — „eu“ — „supraeu“) la *Moara cu noroc* (unde toate le covârșește „sinele“) și de la *Pădureanca* la *Mara* (unde un prevalent câștig de cauză dobândește „supraeul“, fără a jugula totuși „sinele“ și „eul“, ci asociindu-și-le). E meritul lui inestimabil de a fi priceput — și de a fi dezvăluit prin capodoperele literaturii sale „analitice“ — că „inima“ nu doar „simte“, dar și explicitează printr-un fel de *logica nova* care numai ei îi aparține porniri și fapte omenești care altminteri ar fi de domeniul „iraționalului“. Se adeverește, astfel, că pentru români în genere și pentru transilvăneni îndeosebi (toți derivând din categoria originară de „munteni“, atât de plauzibil reliefată în romanul *Din bătrâni* de către Slavici), *iraționalul* pur nu și-a găsit loc nicicând în gândire și în simțire, ci numai cugetarea noematic-mitică, simbolică, paremiologică. (Cum se observă în basme ca *Zâna Zorilor* sau altele.) E o particularitate ce se poate verifica începând cu „eresurile“ păgâno-creștine din epoca etnogenezei și până în vremurile de confruntare a arhetipiilor gândirii românești cu științele zise *moderne*. O distingere se impune și în această privință. Asemeni eroilor săi reprezentativi, care „toate“ voiau „să le știe“, Slavici, păstrându-și scepticismul nesteril, propriu „firii“ dintotdeauna a-lor noștri, n-a dovedit vreo obstinație dogmatică față de *noutățile* aflate prin studiu și găsite ca folositoare pentru mai repedea limpezire a gândurilor în legătură cu felul de a fi al propriului popor, ori considerate de semnificație și valabilitate general-umană. El ținea să sublinieze: „eu caut măsura firească pentru toate timpurile și pentru toate locurile unde omul e om“[1]. Atât de departe a mers scriitorul cu „căutarea“ aceasta, încât, între atâtea alte lecturi, a citit „tot ceea ce mi-a căzut în mână asupra Chinei“, iar în „una din aceste cărți [...], scrisă de M.G. Pauthier sub titlul *Chine ou Description historique, géografique* [sic!] *et littéraire de ce vaste Empire* etc. (Paris, «Firmin Didot» etc.)“, „am citit o expunere făcută de Confuciu asupra celor trei legi fundamentale și asupra celor cinci virtuți de căpetenie“[2]. În *Fapta omenească* ori în *Închisorile mele*, amintitele „virtuți“ și „legi“ sunt invocate adesea, cu o particulară fervoare, când în formularea lui Slavici, când în versiuni mai mult sau mai puțin apropiate (datorită intermediarului franțuzesc) de apoftegmele înțeleptului chinez, cuprinse în cărți ca *Ta-hio (Marea Știință), Ciung-yung (Stăruința pe calea mijlocie)* și *Lun-yu (Convorbiri filosofice)*, pe care le-au alcătuit elevii lui Confucius. Expuse rezumativ, îndeosebi așa cum apar ele în *Ta-hio*, aceste maxime vizează bunele raporturi dintre soț și soție, cele ale părinților cu copii lor, ale bătrânilor cu tinerii, ale prietenilor între ei, ale supușilor față de suveranul lor și ale purtării de grijă pe care conducătorul de stat le-o datorează cetățenilor acestuia etc. În scrierile memorialistice, scriitorul citează și dezvoltări ale unor asemenea principii de înțelepciune practică, atribuite îndeobște tot lui Confucius: „Omul se dezvoaltă și merge spre perfecțiune stârpind din sine însuși tot ceea ce e de prisos și povară numai pentru viață“[3]; sau „Întărește în copiii tăi ceea ce era bun și slăbește în ei ceea ce era rău în părinții tăi“[4]; sau: „nizuitorul spre înțelepciune se ocupă cu întrebări pentru care poate să afle și răspunsul potrivit cu nevoile vieții“[5]. E modul lui Slavici de a sublinia cum marele cugetător chinez proceda, în virtutea unui înalt, bine cumpănit pragmatism, cam ca — *avant la lettre* — neopozitiviștii de azi, care declară „de prisos“ problemele ce li se par irezolvabile în starea actuală a mijloacelor de cunoaștere.

---

[1] I. Slavici, *Fapta omenească*, în *op. cit.*, p. 571

[2] I. Slavici, *op. cit.*, p. 616

[3] C.G. Jung, *L'homme à la découverte de son âme*, în „Petite Bibliothèque Poyot“, Paris, 1969, p. 43, 169 passim

[4] I. Slavici, *Fapta omenească*, în *op. cit.*, p. 648

---

[1] I. Slavici, *Fapta omenească*, în *op. cit*, p. 618

După cum lesne se relevă, ecourile moralei confuciene sunt atât de numeroase și de fecunde în capodopere ale lui Slavici ca *Moara cu noroc*, *Pădureanca*, *Mara*, *Comoara*, ca și în deschizătorul de drumuri roman *Din bătrâni*, în scrierile pedagogice ș.a., încât ar putea fi apreciate — fără vreo exagerare — aproximativ în modul prin care Amita Bhose își încheia cartea sa despre Eminescu și gândirea indiană. Dincolo de „moda“ trecătoare pe care „indianismul“ a reprezentat-o pentru diferiți oameni de cultură, istorici, filosofi, scriitori, singurul care i-a dat în Europa o nouă viață prin știute opere perene a fost un român — sublinia cercetătoarea —, iar acesta se numește Eminescu. Întocmai astfel este și cazul lui Slavici, în raport cu interesul pe care l-au arătat lui Confucius diferiți scriitori europeni ori americani; e (poate cu excepția lui Malraux) singurul care, neurmându-le mimetic, dar cugetând rodnic la principiile etice ale străvechiului înțelept chinez, le-a introdus în problematica celor mai de seamă opere ale lui, verificând prin proba de foc a marii creații ceea ce e în ele de permanentă actualitate. Cum se explică faptul că pentru Slavici, invariabil, Confucius era „cel mai cu minte dintre toți oamenii care le-au dat altora sfaturi“[1], că admirația scriitorului român pentru acest cugetător, deși neidolatră, a fost de o neștirbită consecventă? Explicația (chiar dacă nu și implicațiile acesteia) a oferit-o scriitorul însuși: „Cetind istoria Chinei, pentru ca mai bine să mă dumeresc asupra vederilor lui Confuciu“, — zice scriitorul — a verificat în multiple feluri intuiția primă după care aceste „vederi“ se potriveau „atât de bine [...] cu ceea ce învățasem «acasă la noi»“[2].

---

[1] *Ibidem*, p. 544
[2] I. Slavici, *Fapta omenească*, în *Opere* IX, p. 294
[3] *Ibidem*, p. 660
[4] *Ibidem*
[5] *Ibidem*

Așadar, ca și în cazul lui Eminescu, al tuturor sintetizatorilor, Confucius îi confirma, limpezindu-i-le prin îndemnul la o mereu înnoită meditare a lor, povețele „în ceea ce privește buna viețuire“ primite „acasă“; adică la „vatra“ dintâi, — singurul *loc*, cu *timpul* lui unic, unde, prin grija părinților, impulsurile „sinelui“ individual vin în inițială atingere cu nucleul — totdeodată — al „sinelui“ și al „supraeului“ colectiv, începând a duce prin conlucrarea lor la ceea ce Slavici numea „plămădirea“ sufletului, a „eului“. Precizarea de mai înainte a lui Slavici, precum și altele, aferente, sunt însă semnificative în multe chipuri, dintre care vom izola pe cele ce ni se par de primă importanță. Întâi: ce semnifică detaliul cu „cetind istoria Chinei, pentru ca mai bine să mă dumeresc asupra vederilor lui Confuciu“? E întâlnirea dintre o proprie înclinație cu adânci rădăcini și un factor obiectiv puternic catalizator (de vreme ce era resimțit atât de consonant), menită să se transforme cu vremea în rodnică deprindere intelectuală, dintre cele care îl exprimă pe cineva esențial. A citi istoria Chinei, reprezenta un mod de a intui mai deslușit ambianța arhetipală care a făcut cu putință ivirea marelui înțelept. Dar mai târziu, inițiindu-se stăruitor în istoria poporului român, a Europei și a Orientului mijlociu, așa cum elocvent se observă aceasta la lectura romanului *Din bătrâni*, nu o făcea aceasta Slavici spre a se „dumeri“ asupra *arhetipiilor* românimii în genere? În al doilea rând: ce e cu frecvența neobișnuită în scrisul lui Slavici a verbului acestuia — „a se dumeri“? E a nu rămâne la abstracțiuni zadarnice, la concepte goale, a ajunge — cum s-a zis în timpurile mai din urmă — la „conceptul trăit“.

Calea spre „conceptul trăit“ nu poate așadar să se mărginească la activitatea intelectuală, oricât de bogată și de dinamică ar fi aceasta. Dar, atunci, ce întregiri a găsit de cuviință Slavici să-i aducă? Înainte de toate, obsesia scriitorului era că sufletul omenesc modern s-a îndepărtat prea mult de unitatea sa originară, prin excesiva preeminență ce și-a câștigat în el lucrarea pur intelectivă, în dauna celei a afectelor, lăsată în neștiință, și, astfel, în voia celor mai imprevizibile porniri stihiale; deși cugetul numai prin cunoașterea adevăratei naturi a imenselor zăcăminte afective și întemeindu-se pe ele ar putea să se învigoreze. O cale mai rodnică ar fi așadar, după Slavici, aceea a regăsirii — de pe baza nouă ce s-a constituit prin enorma acumulare de cunoștințe filosofice, științifice, literar-artistice și de la care, firește, nu mai poate exista abatere — a primordialului acord dintre „soarele sufletului omenesc“, „inima“ și „mintea cea rece, fugară“[1]. Adresându-se în acest sens imaginarului prieten cu care convorbea epistolar în *Fapta omenească,* Slavici exemplifica: „N-are deci să te prinză mirarea când vezi că cei mai mulți dintre oameni nu sunt dumeriți asupra vieței lor sufletești. Cuprinși în vârtegiul vieței, cei mai mulți nu-și dau seama de cele ce se petrec în sufletul lor, deși simt neastâmpărul și sunt supărați de el“[2]. Consecința? „Nu în capul tău, iubite amice, ci în inima ta ești tu cu viața ta, și pe când ochiul tău din când în când se deșteaptă ca să steie treaz, inima ta vecinic doarme, vecinic visează, vecinic stă perdută în lumea neștiută și neștiutoare din care își primește clipă cu clipă impulsiunile“[3]. Terapeutica? Slavici distinge mai multe stagii ale acesteia și modalități de a o pune în lucrare, — principiul unifiant constând nu doar în a „psihanaliza“ propriul suflet, ci a lua asemenea scufundare în sine numai ca punct de plecare pentru „psihanalizarea“ întregii lumi obiective, îngemănând asemenea procedări terapeutice, sincronizându-le, făcându-le să se verifice și să se corecteze reciproc prin „faptă“. Că terapiile acestea reprezintă moduri complementare de „cunoaștere“ și de „împlinire“ a omului ce numai astfel *pune rânduială în sine și în lumea prin care trece*, rezultă din consiliile pe care scriitorul le dă în continuare presupusului său prieten, pornind invariabil de la amarurile și bucuriile propriei experiențe. El formulează asemenea îndemnuri: „dă-ți silința de a te lumina tu însuți din tine și vei vedea că ceea ce vei fi câștigat ca știință deslușită a fost totdeauna ca sentiment încă neînțeles în tine“[4]. Pe urmă, Slavici arată că dintre „sentimentele încă neînțelese“ multe pot fi în impact stihial și că — alt principiu terapeutic — numai „iubirea“ le poate îmblânzi, dacă nu le poate împăca de-a binelea, fiindcă e împinsă de coliziunea celorlalte să se „conștientizeze“ mai repede și să devină brațul nemijlocit al „faptei“. Iată axul latent care va face mai târziu din *Mara* un „tablou de viață“ atât de magistral executat și de fascinant. Până atunci, în *Fapta omenească* Slavici îl explicitează așa, scrutându-și succesivele *straturi* sufletești: „Timpul fericirii este acela când nu mă făceam judecător, nu alegeam, nu rezonam, ci cedam impulsiunilor mele momentane [ca și copiii Marei, îndeosebi Persida, în primii lor ani «de formare» — n.n.]. Căci durerea, neastâmpărul, nemulțumirea, părerea de rău, mustrarea numai atunci se pot naște când ne dăm seama despre acel conflict și ne facem înșine mărturisirea că nu glasul iubirii l-am ascultat, ci unei slăbiciuni firești ne-am supus. Pentru acela deci care este pătruns cu desăvârșire de iubire [iarăși ca Persida, după ce formarea ei sufletească s-a încheiat, dar și ca Ana ori Manea, alți câțiva eroi ai romanului *Din bătrâni*, — toți întruchipări epice până la dimensiuni de mit ale «iubirii» astfel înțeleasă — n.n.], «timpul fericirii» nu încetează niciodată, căci niciodată el nu se face judecător, niciodată nu alege, niciodată nu rezonează, ci cedează impulsiunilor sale momentane, merge dus de inima lui și mintea lui întreagă îi rămâne liberă spre a chibzui executarea faptei. Astfel, cu puțină înțelegere și cu puțină știință el face în lumea aceasta mai multă treabă ca acela care are idei mari și multe idei, dar se frământă mereu în el, ca să chibzuiască nu executarea, ci însăși fapta. Iubirea întărește inima și eliberează mintea...“[1].

---

[1] *Ibidem*, p. 597, passim

[2] I. Slavici, *Fapta omenească*, în *Opere*, IX, p. 660

---

[1] *Ibidem*, p. 571
[2] *Ibidem*, p. 582
[3] I. Slavici, *Fapta omenească*, în *Opere*, IX, 1978, p. 604-605
[4] *Ibidem*, p. 582

Multe lucruri paradoxale, dacă nu intenabile, par să se fi strâns în acest punct al argumentației lui Slavici. Totuși, cu puțină atenție se poate înțelege că nu e defel așa. A-i conferi iubirii facultatea de a „întări“ inima și de a „elibera“ mintea, echivalează cu reprezentarea ei drept expresie conștientizată și conștientizator-eliberatoare a „slăbiciunilor“ (=„patimilor“) la care ne împinge „firea“ lăuntrică în înfruntarea sa de tot momentul cu cea exterioară. Această coliziune ar ține în loc orice lucrare într-adevăr utilă a „minții“, dacă „inima iubitoare“ nu ar da drumul spre „faptă“ — cu subtile temporizări, de care singură-i în stare — „impulsiunilor momentane“. *Iubirea* deci, așa cum o înțelegea Slavici, din unghiul a ceea ce putem numi acum „psihanaliza existențială“ proprie lui, e ca o rețea de subtile „ecluze“ între imensul „lac de acumulare“ al *sinelui* și rostogolirea — „chibzuită“, zicea scriitorul — spre „faptă“ a talazurilor de energie interioară, cu putință, astfel, de scrutat de către „mintea liberă“ (=*eul* în conjuncție cu *supraeul*). Cu acestea, însă, întrebările nu sunt epuizate. De ce afirmă scriitorul că omul „pătruns cu desăvârșire de iubire [...] nu se face judecător, niciodată nu alege, niciodată nu rezonează, ci cedează impulsiunilor sale momentane, merge dus de inima lui?“ Fiindcă, de-ar face altminteri, transformându-și „inima“ în „baraj“ compact, nesensibilizat de „iubire“ la tendințele mareei lăuntrice de a-și revărsa prisosurile în afară, deci fără „ecluzele“ de mare mobilitate despre care vorbeam, și-ar simți „mintea întreagă“ năpădită de excedentul energiilor infraconștiente. Și, adaugă Slavici, ar fi lipsit de posibilitatea de „a înțelege nenorocirile fără de număr care se nasc din perderea ei“, — adică a „iubirii [ce] întărește inima“, dar nu o și împietrește. Iar a nu „înțelege“ asemenea cataclisme interioare, știm că e un fapt de domeniul psihanalizei medicale, că se numește „nevroză“ și că felurile, gravitatea acesteia sunt relaționate în experimentele și prognozele psihanalitice cu gradul de deteriorare a mecanismului psihic numit în terminologia de specialitate „refulare“-„defulare“. Cum să nu fi avut dreptate Slavici, din perspectiva lui mai empirică, să creadă că acela care „cedează impulsiunilor sale momentane merge dus de inima lui și mintea lui întreagă îi rămâne liberă“, sau că „iubirea [în ipostaza ei de largă comprehensiune intuitiv-preventivă, după cum am arătat — n.n.] întărește inima și liberează mintea“? Iar că acestea nu erau niște năzdrăvane fantezii speculative, scriitorul a documentat cu o finețe incomparabil superioară aceleia a pozitivismului grosier factologic al naturaliștilor ce-i erau contemporani, prin „cazul“ Sevastei, eroina din *O viață pierdută* (1877), al Anei și al celorlalți protagoniști ai *Morii cu noroc* (1881), al lui Hubăr și îndeosebi al lui Bandi din romanul *Mara* (1894) etc. Reîntorcându-ne la fragmentul în discuție din *Fapta omenească*, am putea să ne mai întrebăm de ce susține Slavici că „mintea liberă“ are să „chibzuiască“ nu „fapta“ însăși spre care se pomenește împinsă, ci doar „executarea“ acesteia? În loc de orice alt răspuns, am putea invoca exemplul „hamletianismului“, în legătură cu care scriitorul face câteva scurte observații la pagina 625 din cuprinsul recentului volum IX al *Operelor*. Se cuvine, totuși, adăugat că „fapta“ omului, de orice gen ar fi, poate fi judecată drept ceea ce *este* numai după ce a fost săvârșită, de vreme ce în existența ei încheiată intră nu numai factorii intențional-subiectivi care au *pre-meditat-o*, ci și numeroși factori cauzali-obiectivi (atâția dintre ei imposibil de prevăzut), care i-au determinat natura după felul — și în măsura — în care au venit în întâmpinarea intenționalităților omenești sau li s-au ridicat împotrivă. Înainte de săvârșirea „faptei“, prin urmare, stă în putința omenească numai „chibzuirea“, adică formularea ipotezelor strategico-tactice considerate cele cu mai mulți sorți de bună ducere la îndeplinire a ei. Și cum multe „fapte“ rămân numai plănuite, nu și îndeplinite cum se cuvine, se poate înțelege acum în mai bună cunoștință de cauză de ce își începea scriitorul nuvela *Pădureanca* printr-o reflecție potrivit căreia „lumea din întâmplări se alcătuiește“[1], de ce face în aproape orice scriere a sa referiri la „soartă“, „noroc“, „ursită“ și alte asemenea vocabule, care ar părea să indice o viziune relativizantă, de nu chiar fatalistă asupra lumii. Era numai viziunea circumspectă derivând din convingerea axială că omenirea e o „parte“ dintr-un „întreg“ incomensurabil, ale cărei „cauzalități“ încă necuprinse de mintea omenească apar drept „întâmplări“ pentru aceasta, ori ca „soartă“, „noroc“, „nenoroc“ ș.a.m.d.

---

[1] *Ibidem*, p. 591-592

Rămâne o ultimă întrebare, poate cea mai spinoasă, de o considerăm în sine, dar care a și început să-și prefigureze răspunsul, în contextul celor de până acum: de ce credea Slavici că e suficientă „puțină înțelegere“ și „puțină știință“ pentru ca, îndeobște, omul să facă „în lumea aceasta mai multă treabă ca acela care are idei mari și multe idei“? În parte, dezlegarea e sugerată de ceea ce zicea scriitorul însuși în continuare. Mulțimea și amploarea peste măsură de mare a „ideilor“, dă de înțeles Slavici, generează *alternative* la nesfârșit în ordinea posibilului sau imposibilului, întârziind astfel *opțiunea* pentru săvârșirea într-un mod ori în altul a „faptei“, care, depinzând și de împrejurări obiective în genere mai imperioase decât cele subiective, *nu așteaptă*. Acesta e sensul rezervei formulate de Slavici față de oamenii cu „idei“ mari și multe. Ei, încercând să-și reprezinte cu maximă exactitate însăși „fapta“ săvârșită, deci ceva încă inexistent, stăruie la nesfârșit în meditarea a ceea ce — cu mult înaintea multor cugetători contemporani — scriitorul considera drept o „falsă problemă“. De aceea insista Slavici asupra a ceea ce e mai în puterea omului, — de a „chibzui“ asupra „executării“ faptei, nu asupra a ceea ce nu a fost încă încercat și, prin urmare, este imposibil de știut la ce anume rezultat va duce.

---

[1] I. Slavici, *Opere*, vol. III, 1970, p. 162

În fond, pe ce temeiuri se bizuie Slavici raționând astfel? Pe două postulate care mai mult se întrevăd din întreaga gândire teoretică a scriitorului, nefiind niciodată formulate cu totul explicit și coerent. Primul e acela al „armoniei“ omului cu sine însuși și cu lumea, care, de n-ar surveni „întâmplările“ de sens contrar și un *dat*, și un *rezultat*, vegheate de „iubire“. Spre deosebire de Eminescu, pentru care am văzut că „antitezele sunt viața“ și că, în consecință, comportamentului uman nu-i rămâne decât să se configureze în funcție de această generalizată stare de lucruri obiectivă și subiectivă, — Slavici observă antinomiile, „contradicția“, neacceptându-le totuși ca fiind „complementar-dialectice“ și în natura tuturor lucrurilor, ci de multe ori „întâmplătoare“ și „maniheice“. De aici decurge și celălalt postulat: al „științei“, considerată drept o activitate emanând din „iubire“ și instituind „iubirea“ — acolo unde aceasta se deteriorează — prin „faptă“, a cărei exclusivă *ancilla* e. Așa se explică subestimarea rolului „științei“ în comparație cu cel al „faptei“ și (cu o anume relativitate) în *Jurnalul* maiorescian, ori în celelalte îndeletniciri ale marelui critic. Iar cu o consecvență mergând uneori până la dogmatism „pragmatic“, așa se ivesc toate acestea și în premisele gândirii teoretice a lui Slavici, care își răsfrâng într-o sumă de cazuri consecințele în creația lui artistică. Că „știința“ nu e un simplu auxiliu al „faptei“, ci și împinge pe oameni către aceasta, Maiorescu admitea cu toată convingerea, în vreme ce Slavici era mai reticent, măsurând-o după criteriile „folosului“ imediat. Că „fapta“ este proliferatoare de „știință“ și instrument de verificare necontenită a validității acesteia, Maiorescu iarăși admitea (mergând până la subtilități dintr-un aforism ca următorul: „Care e folosul artelor? Dar care e folosul folosului?), în vreme ce Slavici se îndupleca la aceasta numai în marginile „folosului“ ce putea să decurgă nemijlocit pentru „îndrumarea spre o viețuire potrivită cu firea omenească“ — așa cum fiecare și-o „simte“. Într-aceasta rezidă întreaga tărie și amplitudine a *realismului său literar*, — „analitic“ pe verticala sufletului omenesc prelungită adânc în subliminal, dar și slăbiciunea unora dintre „rezonurile“ opace față de împrejurări, după care s-a călăuzit scriitorul în viață, în unele scrieri literare, gazetărești, memorialistice. Când, așa cum am văzut că ajunsese Slavici să gândească pe la patruzeci de ani, consideri „mintea“ omenească „rece, fugară și atât de mică“, o subestimezi nu fără urmări.

Cu marea lui obstinație în toate, între care și în franchețea față cu sine și cu alții, Slavici — deși exagerând vizibil, din cochetă „modestie“ — a evidențiat în fel și chip înclinarea de a-și fi subestimat „mintea“, părtinindu-și „inima“ și „iubind“ până la fanatism „fapta“. Precizarea cea mai neambiguă e aceasta: „Eu n-am iubit știința niciodată; de aceea nici n-am jertfit nimic pentru dânsa, nici n-am ostenit vreodată ca să mă adâncesc în ea. Ceteam și întrebam și scrutam, pentru că voiam să mă dumeresc asupra unei întrebări mai mult ori mai puțin lămurite pe care mi-o puneam în fieștecare clipă a vieței mele. Nu dar studiind, ci căutând cu neastâmpăr am trecut eu prin literatura universală, nu pas cu pas am înaintat, ci alergând am rătăcit prin lumea științei omenești [...,] spre a mă întoarce iar «acasă la noi»“[1]. Deși poate să pară astfel, mărturisirea aceasta nu e nici derutantă, nici autominimalizatoare. Dimpotrivă, Slavici vrea să spună că avea o natură prea puternic structurată în anume chip, spre a-l îndemna să nu se instruiască *eclectic*, ci să caute a se „dumeri“ în legătură cu „ideea mea fixă“[2] privind *arhetipia* proprie și pe cea a comunității sale etnice, — de „acasă [de] la noi“. Așa se explică și astfel de afirmații: „Am lăsat deci și fiziologia, și filosofia, și economia națională[3], orice „descoperire“ științifică ori filosofică „foarte interesantă și instructivă“, dar care „mie [...] nu-mi este de nici un folos“, deoarece — motiva scriitorul — „îmi pare mai important să știu cum am ajuns“ să fiu ceea ce sunt și „dacă pot ori nu să [mă] modific, întărind ceea ce e prea slab și slăbind ceea ce e prea tare“ în propriile facultăți somato-psihice[4]. Și de ce i se păreau lui Slavici „mai importante“ decât orice toate acestea? Fiindcă justificarea de ultimă analiză, arhetipal-ontologică, a ivirii omului în lume o considera că rezidă în a fi singurul factor dotat cu privilegiul de a participa activ și responsabil la continua geneză a toate câte există; de a *făptui*.

Scriitorul se explică mereu și mereu în privința aceasta, echivalând „fapta“ cu „imperativul categoric“ de natură morală a lui Kant: „Fapta, fie bună, fie rea, se răsplătește prin ea însăși și răsplata sigură, compensațiunea dreaptă și adecvată a faptei bune și numai mulțumirea cu care o săvârșim“[5]. Sau: „E legea firii omenești în care stă porunca: faptele tale să fie mulțumirea vieții tale“[6]. Sau: „Viața n-ar merita să fie trăită dacă alergarea n-ar fi și ea mulțumitoare, dacă zbuciumările n-ar fi și ele plăcute, dacă fapta [...] nu s-ar răsplăti ea de ea“[1]. Explicațiile se desfășoară și într-altfel, spre a se înțelege mai bine de ce criteriului „faptei“ scriitorul i le subsumează pe toate celelalte, iar „înfăptuirea“ însăși o consideră în cele mai felurite ipostaze și cu urmări pe măsură. Spre exemplu: „dă-ți te rog [...] seamă despre faptele tale proprii și despre ceea ce se petrece în sufletul tău mai nainte de a le fi săvârșit, în timpul când le săvârșești și după ce le-ai săvârșit...“[2]. Redutabil mijloc de *introspecție* (convocând succesiv ori concomitent ceea ce mai târziu s-a numit „sinele“, „eul“, „supraeul“), care aruncă nu puține lumini spre înțelesurile mai ascunse ale operei literare a lui Slavici! Dar nu numai într-acolo, ci și spre ivirea lui „homo faber“, spre condițiile perpetuării și ale expansiunii acestuia țintește scriitorul: „De mii de ani se zbuciumă omenirea pentru ca prin drepturi și datorii să statorească măsura dreaptă a faptei omenești și prin recompensă și pedeapsă, prin ademenire și frică să-l înțelepțească pe om [...] Faptele omenești, toate câte sunt mari, sunt mari mai presus de toate ca întrupări ale cumpătului“[3]. Pentru a fi mai bine înțeles, Slavici nu ostenește în a căuta noi și noi argumente, prin care (asemeni celor de până acum) polemizează cu ceea ce Schopenhauer crezuse a distinge ca „voință oarbă“ în toate: „Ceea ce cauți tu, ceea ce caut eu, ceea ce noi oamenii toți împreună și fiecare îndeosebi căutăm în lume e măsura dreaptă, cumpătarea“[4]. „Măsura dreaptă“ este modul propriu lui Slavici de a numi ceea ce românii au înțeles dintotdeauna prin „bun simț“. Numai că, prin „măsură dreaptă“ și prin „cumpătare“, obstinatul cugetător nu izbutea să-și reprezinte *demnitatea umană* și *demiurgia* ei, ca Eminescu: adică situarea neabătută *deasupra* orgolioaselor porniri individualist-voluntariste ale „sinelui“ speciei noastre; după cum și situarea *mai presus* de umilitatea decurgând din conștiința că ești „parte“ dintr-un „tot“ incomensurabil, — prin deschiderea suprem-universalistă spre „măsura“ oricăruia dintre constituenții acestuia. Slavici, închipuindu-și acestea mai curând ca pe o mediocru-aurită „cale de mijloc“, nu ca pe hyperionicul drum al *cunoașterii* eminesciene (=„pe deasupra“ și „înaintea“ tuturora), oscilează adeseori pe orizontala gnoseologică dintre extremele *onticului* și ale *antropomorficului*. El rezonează, prin urmare, că dacă „ți-ai făcut datoria“, dacă „ai săvârșit fapta numai silit de împregiurări ori în vederea unui scop oarecare“, „nu zic că n-ai făcut bine, dar te plâng pentru părerea de rău ce rămâne în sufletul tău“, „te plâng mai ales pentru sentimentul de slăbiciune de care nu poți scăpa, căci tu însuți știi prea bine și trebuie neapărat să-ți mărturisești că nu voința ta ai împlinit-o, ci te-ai supus“[5]. O asemenea defectuoasă punere a problemei nu întâlnim la Eminescu, care înțelegea atât de bine că pentru cel care pătrunde noima oricărei „împrejurări“, îi află „măsura“ proprie, nu poate exista „sentiment de slăbiciune“, ci numai acela de libertate dobândită prin comprehensiunea de o deschidere spre universal la care foarte rare dintre spiritele de primă mărime s-au putut ridica. Utilizând niște termeni consacrați prin uz, am putea spune că foarte curând Eminescu s-a ridicat deasupra stărilor sufletești numite „dionisiace“ sau „apolinice“, pe când Slavici a rămas toată viața în balans dinspre una spre cealaltă.

---

[1] I. Slavici, *op. cit.*, p. 627-628
[2] *Ibidem*, 629
[3] *Ibidem*, p. 631
[4] *Ibidem*, p. 630, 631
[5] *Ibidem*, p. 539
[6] *Ibidem*, p. 542

---

[1] *Ibidem*, p. 560
[2] I. Slavici, *Fapta omenească*, în *op. cit.*, p. 572
[3] *Ibidem*, p. 576
[4] *Ibidem*, p. 577
[5] *Ibidem*

Prin urmare, aceeași preeminență acordată fenomenologiei „faptei“ și caracterului ei socotit atoateinstruitor, în asemuire cu rolul nu categoric subestimat al „științei“, totuși conceput ca un accesoriu al activităților menite — după Slavici — a-l exprima pe om mai din plin, mai eficient. Iată un patetic și semnificativ elogiu, cu vădite accente premergând celor din multe poeme argheziene, menit a încheia apoteotic eseul *Fapta omenească:* „Tu [omule! — n.n.] și numai tu curăți pământul de buruieni și sădești ierburi alese de tine, ca să le faci mai bune, mai frumoase, mai plăcute și mai folositoare ție, mai *potrivite* cu tine însuți [...] Tu și numai tu îmblânzești animalele și priveghezi asupra creșterii lor, ca să le faci și pe ele mai bune, mai frumoase, mai plăcute și mai folositoare ție, mai *potrivite* cu firea ta. Tu și numai tu îți supui vântul și apa curgătoare, stăpânești focul și puterile tainice, spargi stânca ce-ți stă în cale și durezi pod peste prăpastie, urci înălțimile munților și îți faci drum preste mările despărțitoare [...] Tu și numai tu te frământi în tine, cutrieri pământul, scrutezi adâncimile mărilor și pătrunzi cu ochiul înălțimile cerului ca să le afli toate și să înțelegi potrivirea ta cu ele; tu și numai tu te «arzi» pe tine însuți ca să întrupezi durerea ta în opere care n-au decât menirea de a-l încânta pe om prin cumpătul lor. Toate acestea mânat de trebuințele tale, dar totdeauna numai cu ochiul îndreptat spre viitor și numai din prisosul puterilor tale le săvârșești“[1]. Structura de „verset“ a frazelor și tensiunea „imnică“ a tonului fac din acest fragment un veritabil cântec de slavă închinat *omului civilizator*. El constituie, probabil, cel mai nimerit epigraf pentru *viața* și *opera* lui Slavici, reprezentând prin excelență puntea de legătură între ele; e acel loc al tuturor „medierilor“ care, după cum am arătat cu diverse prilejuri, justifică studiul „biografiei interioare“ a oricărui mare scriitor, dacă nu îl și face (cum credem că se va vedea cu timpul) imperios necesar.

În continuarea amintitului fragment imnic, închinat lui *homo faber*, Slavici — prin tipica mișcare de pendul interior pe care acum i-o putem ușor recunoaște — se referă mai insistent și la *măsura transumană* a lucrurilor, la ceea ce el numea „cumpăt“: „Ce cauți tu [„omule“ — n.n.] în lumea aceasta? Pacea o cauți; acordul vrei să-l stabilești între tine însuți și ceea ce vezi împregiurul tău; de aceea le potrivești toate cu tine și te potrivești tu însuți cu toate, crești ceea ce apropie și împacă, înlături și stârpești ceea ce e supărător ori de prisos, înfrâni ceea ce desparte și învrăjbește. Aceasta e fapta care numai prin tine poate să fie săvârșită; partea «omenească» a faptei celei mari. Pe când firea zidește, tu dărâmi, pe când ea crește, tu stârpești; pe când ea zbuciumă și învrăjbește, tu alini, netezești și împaci. Începutul îl faci cu tine însuți"[1]. E, aici, cu toate străduințele scriitorului de a o îndepărta, o a doua unilateralitate mai de seamă a umanismului și eudemonologiei lui Slavici, derivând din împrejurarea că „acordul" dintre *om* și *lume* preconizat de scriitor implică prea mult iarăși „subiectivitatea", nu în măsura cuvenită și „stările de *fapt*" ale lumii obiective. A zice că „le potrivești toate cu tine și te potrivești tu însuți cu toate" e o formulare impecabilă, prin sine, dar nu și prin implicațiile aplicabilității sale, așa cum le concepea Slavici. „Eticismul" și „utilitarismul" în reprezentările despre *fapta omenească*, impuse deziderativ, abstract, de stratul superficial al ființei scriitorului, vor aici să nu facă vreo concesie viziunii mai realiste pe care adâncurile „firii" proprii au trecut-o fără prea multe oprelisti în atâtea din creațiile lui literare. Prea linear (nu complementar-antinomic, așa cum poate fi îndeplinită eficient „partea omenească" a faptei celei mari"), gândește Slavici lucrurile în privința raporturilor dintre *umanizarea* omului și a naturii. După cum și prea neprocesual închipuie scriitorul toate acestea. De ce să faci „începutul" doar „cu tine însuți", nu și cu ceilalți semeni deodată, să pornești de la *omul individual,* nu în același timp și de la *omul social?* Spre a evita ceea ce „zbuciumă și învrăjbește" pe oameni întreolaltă în cel puțin egală măsură cu ceea ce e vrajbă nesfârșită între om și natură? „Tu [„omule" — n.n.] alini, netezești și împaci", „pacea o cauți" — edictează Slavici. Dar nu o dată constatase și (am văzut) recunoscuse singur cum că istoria raporturilor dintre oameni și dintre aceștia cu natura nu duce la un termen dinainte stabilit al „păcii" generalizate, imuabile, ci e o procesual-contradictorie tentativă de „împăcare" în condiții și de pe temeiuri necontenit altele. Că e, adică, o luptă fără sfârșit și cu tine însuți, și cu cei ce nu-ți seamănă prin interese, pricepere, aspirații, și cu adversitățile „lumii" naturale, care — bine zisese scriitorul mai înainte — „nu e făcută [doar — n.n.] de dragul nostru".

---

[1] I. Slavici, *op. cit.*, p. 661-662

III. ÎNCEPUTURI: POVEȘTILE, SCRIERILE DRAMATURGICE

Asemeni lui Creangă și înaintea acestuia, Ioan Slavici și-a inaugurat colaborarea la cea mai prestigioasă revistă a epocii lui, *Convorbiri literare,* mulțumită stăruințelor și sprijinului eminescian. De aici însă nu rezultă, cum socotea Tudor Vianu (insuficient edificat asupra paradoxalei și obscurei ucenicii a humuleșteanului), că «înaintea lui Creangă el [Slavici — n.n.] este acela care se gândește să folosească limba poporului, cu zicerile lui tipice»[1]. Slavici, e drept, a recurs la «șirieneasca» lui — substanțial filtrată, stilizată de Eminescu — încă de pe când elabora și publica *Fața de birău (1871)*, iar imediat după aceea — basmele sale (1872). Însă Creangă, la mijloc fiind și diferența de vârstă (nouă ani), cea de formație culturală, de circumstanțe, folosea curent «limba poporului», «zicerile lui tipice» încă din 1863-1864, când — împreună cu institutorii Gh. Ienăchescu, Constantin Grigorescu, V. Răceanu, A. Simionescu și N. Climescu — începuse asumându-și răspunderea *părții literare*, «a păși la coordonarea materialului, pe care, vreme îndelungată și cu multă trudă îl adunasem înadins, și tot adunam, pentru întocmirea unui abecedariu»[2]. Manualul, intitulat *Metodă nouă de scriere și cetire...*, a apărut în 1868, deci într-o vreme când Slavici abia sfârșea cu bacalaureatul și făcea lunga călătorie de la Sătmar până acasă. Iar în răstimpul indicat, abia de va fi adăugat material folcloric nou celui aflat mai dinainte, însă nu trecuse încă la «coordonarea» acestuia, precum Creangă.

---

[1] *Ibidem*, p. 662

Dealtminteri, a pune în asemenea privință problema *întâietății* nu e de vreo utilitate certă, câtă vreme — nerestrângându-se la acest unic stil — înaintașii, pe distanța de la Văcărești, Heliade, Costache Negruzzi și până la Alecsandri ori primii scriitori ai «Junimii», îl instituiseră de multă vreme, chiar dacă nu stăruiseră «cu metodă» în cultivarea lui. Conștient au urmărit ridicarea acestuia la statutul unui stil artistic «cult» — paralel, nu în împrejurări care ar indica vreo preeminență — Creangă și Slavici, desigur. Cu o singură deosebire ce ar fi de relevat. La Creangă, în intervalul dintre publicarea celor trei poezioare (*Păsărica în timpul iernei, Nu lucrezi, n-ai ce mânca* și *Ia! Clopoțelul sună*), precum și a poveștilor ori povestirilor așa-zicând «didactice» *(Pâcală, Inul și cămeșa, Ursul pâcălit de vulpe* și îndeosebi incomparabila *Poveste),* — adică între 1868 și 1874, — frapează metamorfozarea progresivă, rapidă, lucidă a *oralității* brute, fruste, în *elocuțiune* multiplu «stilizată», scriptică, vădind scontarea unei subtile, cu totul aparte «calofilii». La Slavici, care, concomitent cu scrierea comediei *Fata de birău,* adică prin 1870, începuse și «prelucrarea» întâilor sale povești ori basme, «oralitatea» de tip vest-transilvănean e utilizată în scopuri strict *funcționale*. Iar acestea, în virtutea unei «estetici» suficient de conștientizate în privința *frumosului* gândit ca atribut nu izbitor cu orice preț al scrierilor literare, așa cum rezultă din cel de al doilea basm-poveste al lui Slavici, *Florița din codru,* publicat în *Convorbiri literare* nr. 9, 1872. În această poveste cu minime elemente fantastice, de basm, comparația dintre «crâșmăriță» și fata ei «de suflet», schițată parcă la întâmplare, stângaci, nu e de fel așa și învederează înclinația mai profundă, cvasigeneralizată, pe care nu doar Slavici, însă și mulți prozatori transilvani reprezentativi de după el o vădesc în privința distingerii efectuate între «frumusețe» și «calofilie»: «Nu numai Florița, ci și maică-sa, crâșmărița, era [...] frumoasă. Crâșmărița era frumoasă ca și o pană de păun... Florița era frumoasă ca și o floare ce crește ascunsă în umbra tufelor»[1].

---

[1] Cf. Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române moderne,* I, București, Editura didactică și pedagogică, 1971, p. 264

[2] Cf. Ion Creangă, *Opere,* II, 1970, p. 112

În fond, cel de al doilea termen al arătatei comparații, dobândește din perspectiva timpului ce s-a scurs până acum valori simbolice notabile. E, parcă o caracterizare de sine a lui Slavici-scriitorul — mai sugestivă, mai plauzibilă decât aceea schițată anume în capitolul final *(Scrietor)* din opera memorialistică *Lumea prin care am trecut*.

Într-o privire analitică asupra scrierilor literare ale lui Slavici, ordinea, strict cronologică a publicării acestora nu este prea edificatoare. Observația e valabilă îndeosebi când vine vorba de poveștile ori de compunerile teatrale care l-au preocupat pe autor cu precădere în primele decenii ale activității sale beletristice. Comedia *Fata de birău* marchează debutul scriitorului la *Convorbiri literare* (nr. 1, 1871), urmată fiind la intervale variabile de piesele comice *Toane sau vorba de clacă* (în *Convorbiri literare*, nr. 11, 1875), și *Polipul unchiului* (în *Tribuna* din septembrie-octombrie 1886), precum și de dramele cu subiect istoric *Gaspar Grațiani, domnul Moldovei* (scrisă în 1886, dar apărută în *Convorbiri literare* — după o prealabilă punere în scenă fără succes — abia în numărul din 1 aprilie 1888) și *Bogdan-Vodă* (trimisă *Convorbirilor literare* tot în 1876, dar refuzată de Iacob Negruzzi, crezută mai târziu pierdută, însă descoperită și publicată prin 1960)[2]. Strict cronologicește, prin urmare, cercetătorului i s-ar cuveni să se ocupe întâi de Slavici ca *dramaturg*. Înainte de scrierea și publicarea comediei *Fata de birău*, însă, debutantul începuse să compare între ele încă de prin 1870 variantele diferitelor povești și basme pe care le culesese mai înainte, să caute versiuni noi în cazurile când cele ce-i erau cunoscute nu i se păreau suficient de relevante și — în emulație cu Eminescu, care publicase *Făt-Frumos din lacrimă* — să înceapă a elabora și a publica (paralel cu piesele, dar precedând întâile compuneri nuvelistice) istorisirile folclorice «prelucrate» între timp. În chipul acesta, au văzut lumina tiparului, una după alta, basme și povești ca *Zâna Zorilor* (în *Convorbiri literare*, nr. 3, 1872), *Ileana cea șireată* și *Florița din codru* (în *Convorbiri literare*, nr. 6, respectiv — nr. 9, 1872), *Nărodul curții* și *Peștele pe brazdă* (în *Gura satului* din Arad, nr. 41, respectiv — nr. 43, 1872), *Doi feți cu stea în frunte* (în *Convorbiri literare*, nr. 7, 1874), *Stan Bolovan (Variantă)*, în *Convorbiri literare*, nr. 4, 1875. Dacă nu cu certitudine în elaborare, atunci în publicare survenirā pauze, determinate întrucâtva de faptul că — de la apariția nuvelei *Popa Tanda* (1875) înainte — la «Junimea» și la *Convorbiri literare* începuseră să fie agreate scrierile nuvelistice ale lui Slavici, în pofida stăruinței autorului de a compune piese de teatru, pentru care se credea dăruit cu o mare vocație, precum și a prelucrării în continuare a folclorului, căreia îi atribuia o însemnătate deosebită. Așa se face că povești ori basme (câteva prelucrate după izvoare străine), Slavici a mai publicat abia în *Albina Carpaților* din 1878 *(Ioanea Mamei)*, în numărul 12 din 1881 al *Convorbirilor literare*, apoi în *Timpul* din 1882 *(Băiet sărac)*, în *Foița Tribunei* din 1886 *(Păcală în satul lui)*, în ziarul *Tribuna* din Arad, la 1907 *(Limir-împărat)*, în *Calendarul „Minervei" pe anul 1909*, imprimat încă din 1908 *(Spaima Zmeilor)*, precum și în alte foi mai mult sau mai puțin ocazionale, până spre sfârșitul vieții. Că Slavici a crezut statornic în valoarea intrinsecă a acestei laturi a activității sale scriitoricești, o dovedește faptul că în 1908 a tipărit la Editura «Minerva» într-o primă ediție, șapte dintre primele sale povești și basme mai izbutite, iar în 1921-1922 a făcut să apară la Editura «Cartea românească» o nouă ediție, în două volume, adăugând celor dinainte și prelucrările după izvoare străine, precum și câteva povestiri socotite mai «educative», îndeosebi pentru tineret.

---

[1] Ioan Slavici, *Opere*, I, 1967, p. 43

[2] Ioan Slavici, *Opere*, VI, 1972, pp. 283-365

De fapt, fără a li se putea tăgădui multora dintre basme o certă semnificație prin sine, mai importantă apare, din perspectiva ansamblului operei (ca și în cazul teatrului slavician), ceea ce am numi *valoarea de relație* a materialului folcloric pe care l-a prelucrat scriitorul, implicit — *maniera* în care a înțeles acesta să compună astfel de scrieri. Întâi, ar fi de relevat împrejurarea că Slavici credea potrivit să se situeze pe la jumătatea drumului dintre ceea ce își reprezenta ca fiind *rigoarea culegătorului* de povești populare și ceea ce numea el «chemarea prelucrătorului» acestora în vederea publicării. Spre deosebire de Creangă, care se bizuia fără prea multă deliberare pe incomparabila-i memorie în legătură cu tot ce intra în vastul său orizont perceptiv, Slavici a procedat în orice întreprindere «cu metodă». O metodă împinsă până la pedanterie, lucru ce se verifică din plin în cadrul preocupărilor sale folcloristice. Din scrisoarea explicativă cu care însoțea trimiterea la *Convorbiri literare* a primului basm ce i-a fost publicat, aflăm că «prelucrătorul» acestuia nu se mulțumise cu ceea ce auzise de la bătrânul moș Fercu, de la flăcăii pe care îi însoțea noaptea, când mergeau cu vitele la pășune, de la oameni întâlniți în peregrinările sale dintre Sătmar, ținutul moților, câmpia arădană și timișoreană, până în Banatul sârbesc. Căutase din proprie voință să se edifice în puncte ce le va fi crezut obscure, în privința oricărui «schelet» de basm ce i se părea cu deosebire semnificativ prin virtualitățile lui abia deductibile. O veritabilă procedură de «paleontolog» al basmului de circulație orală este de întrezărit nu numai în scrisoarea prin care scriitorul lămurea redacției *Convorbirilor...* cum a scris *Zâna Zorilor* (și, desigur toate celelalte compuneri inspirate din folclor): «Bunul meu [moș Fercu — n.n.] mi-a povestit despre Smocfa cea frumoasă"; în comitatul Zărandului mi s-a zis despre „Zâna codrilor"; în Comloșu (Crișana), se vorbea despre „Petru Făt-frumos viteaz", și la Temișoara auzii povestea despre „Zâna zorilor". — Am ales numirea care mi s-a părut mai nimerită». Iar ca explicații adiacente: «Aș abuza de bunăvoința d-voastre dacă aș însera toate variantele din care am compus pre „Zâna Zorilor". — Voi atinge dară numai câteva deosebiri [...] Faptele și ideile sunt, în toate variantele, cu puțină abatere, tot acelea. Ochii împăratului, calea lui Petru, ajutorul sfintelor surori, fântâna miraculoasă, aceea de la Zâna Zorilor, viclenia fraților și desfășurarea finală — se află în toate variantele. „Ce" este tot aceea; „Cum" nu este tot așa. Odată Petru trece pe la o singură, odată pe la două ; și iarăși odată pe la alta din cele trei sfinte... Odată lipsesc pădurile, odată țările miraculoase; odată Petru trece peste smântâna laptelui, altă dată peste palma năzdrăvanului; odată Petru e ucis, altă dată i se fură apa... ș.c.l... Eu, din toate aceste, am ales și combinat». Scrupulul «culegătorului» și judecata trează a «prelucrătorului» își fac, precum se vede, cumpănă dreaptă. Câtă grijă punea Slavici în adunarea și confruntarea variantelor, aflăm și din alte scrisori adresate lui Iacob Negruzzi. Iată numai un edificator fragment din acestea: «Am o poveste: Sfarmă-Piatră și Cară Lemne. Aș dori să aud încă o variantă, de la un anumit Minciună Petru din Curtici»[1]. Atitudinea e, la prima vedere, ca a unui «profesionist» în ale culegerii folclorului, — mai cu seamă dacă o documentăm cu un alt pasaj din scrisoarea ce însoțea trimiterea la *Convorbiri literare* a *Zânei Zorilor:* «Sensul etic a rămas neatins. Am lăsat ca gândirea morală a poporului român să rămâie intactă și, îndeosebi, pentru că ea, în toate variantele, e tot aceea... morala e rezultatul gândirii popoarelor, iară nu a indivizilor. Stilul este pe cât se poate popular. Cele mai multe fraze sunt stereotipe, și anume toate câte sunt frumoase. Asta să-mi fie totodată și scuza pentru idiotismele care au trebuit să intre în limba «Zânei zorilor»..."

Și, totuși, acribia pe care o punea Slavici în strângerea și confruntarea diferitelor versiuni ale unui basm popular sau ale altuia nu constituia un scop, ca pentru etnopsihologii din vremea lui ori folcloriștii profesioniști de după aceea, ci numai un *mijloc*. Țelurile spre care tindea implicau o complexitate în legătură cu care scriitorul era edificat în multe privințe, deși nu pe de-a-ntregul. Ne putem da seama, confruntând anumite reflecții și intenționalități din scrisoarea adiacentă basmului *Zâna Zorilor* cu rezultatele înregistrate de Slavici prin scrierea acestuia și a diferitelor compuneri înrudite ca valoare. Prima parte a misivei amintite este concludentă în sensul arătat: «motivele scrierii mele nu au putut fi decât estetice... „A fost, ce a fost". — Pentru ce a fost, cum a fost — sau pentru ce se zice cum c-ar fi fost? de aceste nu m-am interesat defel! — Nu am cercetat; nu am făcut știință; nu am voit să studiez, ci să reproduc gândirea poporului român. — Asupra culegerii de povești, observ însă că chiar același om nu povestește aceeași poveste de două ori una după alta, fără de a se abate mai târziu de ceea ce a zis mai înainte;

---

[1] I.E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, II, p. 212

cu atât mai mari sunt diferințele ce purced din diferința provincială. — Povestea, nefiind decât pe alocurea legată de forme ritmice, capătă un caracter individual: fiecare revarsă în ea gândirea sa individuală; fiecare o spune așa precum o știe și precum îi place s-o spună. — Bătrânii amestecă înțelepciunea, bărbații puterea, și fetele simțurile lor în poveste; fiecare dă acelui fapt importanța pentru care simte mai multă predilecție... Și apoi — o poveste e totdeauna amestecul mai multora: omul combină ce-i place. — Partea fixă e un schelet foarte sărac — atât în gândiri cât și în fapte... Voiesc să zic: nici o formă a poeziei populare nu are atâte variante ca povestea. Chemarea prelucrătorului devine astfel cu mult mai grea și totodată cu mult mai frumoasă decât s-ar părea din început; el trebuie să privească povestea din toate punctele de vedere și să combine din toate variantele un întreg frumos. Astfel culegătorul nu numai dă recepțiunii, caracterul individual, ci produce totodată un întreg nou. Faptele și ideile sunt dară o recepție din popor: gruparea lor estetică este un capriciu al individualității»[1]. Cu peste cincizeci de ani mai târziu, în *Morfologia basmului*, V. Propp avea să emită un număr de opinii nu diferite în esență.

Raportată la ansamblul operei lui Slavici, scrisoarea din care am reprodus constituia o prefațare nu mai puțin încărcată de adânci intuiții premonitorii decât au reprezentat-o *Epigonii* pentru giganticele ramificări și eflorescențe de după 1870 ale operei eminesciene. Într-o întâie privință, ea anticipează câteva dintre particularitățile mai vizibile ale acelui «realism poporal» care va constitui axul întregii creații de prozator a lui Slavici din vremea maturității sale artistice. «Etnograficul», insinuat «din mers» în povești ca *Florița din codru* și în atâtea altele «stilul [...] popular», «frazele [adică îndeosebi „zicerile“ — n.n.] stereotipe“ etc., — toate-s cu țelul «ca gândirea morală a poporului român să rămâie intactă», însă nu în mod nediferențiat, ci luând seama (cum mereu a procedat și mai târziu scriitorul, fără să-i releve pe cât se cuvenea acest merit) la «diferințele ce purced din diferința provincială». Dar observația cum că în povestirea unui basm «bătrânii amestecă înțelepciunea, bărbații puterea, și fetele simțirile lor» nu ne duce cu gândul la marile îndemânări «analitice» ulterioare ale scriitorului? Și mai există, în scrisoarea amintită, două deslușiri ce par a se contrazice, numai fiindcă sunt încă dibuitoare, în raport cu fermele și profundele intuiții de mai târziu. Cu gândul de a da reazim teoretic «chemării» individuale a «prelucrătorului» de basme, Slavici efectua o asemenea aproximare: «Și apoi — o poveste e totdeauna amestecul mai multora: omul combină ce-i place. — Partea fixă e un schelet foarte sărac — atât în gânduri, cât și în fapte... Voiesc să zic: nici o formă a poeziei populare nu are atâtea variante ca povestea [...] Faptele și ideile sunt dară o recepție din popor: gruparea lor estetică este un capriciu al individualității».

---

[1] *Scrisoarea D-lui I. Slavici către Redacțiune relativă la „Zâna Zorilor“*, în *Convorbiri literare*, nr. 3, 1872, p. 90

Însă ce fel de «capriciu» e acela de a fi atât de atent la «partea fixă», oricât de «săracă» în gândiri și fapte, a unei povești, precum și de a o scruta «din toate punctele de vedere», spre a putea să combini «din toate variantele un întreg frumos»? Apoi: e un «capriciu» al «culegătorului» și «prelucrătorului» acela de a da «recepțiunii» nu numai «caracterul individual», ci de a «produce totodată un întreg nou»? Din «capriciu» nu rezultă nici o noutate dăinuitoare, iar așa fiind — se observă cât de inadvertentă era silogistica lui Slavici din anii de început ai scrisului său. Faptul simptomatic, de pe acum — și definitoriu pentru o carieră scriitoricească întreagă — e că la marele ctitor al epicii transilvane moderne (și nu numai la el) «intuiția» covârșește în asemenea măsură obișnuitele mijloace logico-lingvistice de «teoretizare», încât cine vrea să-l priceapă cât de cât adecvat pe acest singular și monumental prozator trebuie să aibă pururi în minte înțelesul adânc al vechiului proverb budist: «Când degetul arată luna, nătângul se uită la deget». Nu «teoretizările» lui Slavici e cazul să le avem cu prioritate în vedere, ci «intuițiile» lui. Scriitorul, dându-și seama după un timp de acest (numai aparent) paradox «semiotic», l-a și numit în mai multe rânduri prin propoziții care constituie temelia latentă — deși cea mai edificator-valabilă — a «esteticii» lui. «Dar omul nu numai cu gura vorbește», exclamă la un moment dat cel mai complex erou al nuvelei (cu subiect și amplori de roman) *Vatra părăsită*, din 1900[1]. «Nu numai cuvintele sunt vorbă», observă parcă în treacăt scriitorul, referindu-se la o greu de numit stare sufletească a eroilor din nuvela *Ac și ață*, apărută inițial în *Convorbiri literare*, nr. 6, 1875; etc.

În lumina unor asemenea precizări, e bine să fim mai atenți la ceea ce încerca să aproximeze Slavici — în scrisoarea ce însoțea *Zâna Zorilor* — prin «scheletul foarte sărac» din «partea fixă» a oricărei povești populare și suplinirea de către «prelucrător» a unei astfel de penurii prin «combinarea» variantelor ce implică un același «schelet» într-un «întreg frumos». Admițând că asemenea travaliu al prelucrătorului de povești e «un capriciu al individualității», scriitorul nu-l vedea încetând de a fi prin aceasta — în privința «faptelor și a ideilor» — ceea ce el numea «o recepție din popor». Însă gândind astfel, debutantul Slavici vădea din bun început intuiția profundă care urma să dea treptat relieful atât de aparte al operei sale întregi. În reprezentarea lui, «parte fixă» era o circumscriere a ceea ce astăzi numim «prototipicul», «arhetipalul». Încă de pe când începea să prelucreze — după câte variante avea la îndemână — primele basme care îl obsedau, șirianul dovedea așadar receptivitate puțin obișnuită față de *structurile arhetipale ale antropologicului* la nivel larg comunitar (poveștile sunt «rezultatul gândirii popoarelor, iară nu al indivizilor», zisese autorul în citata scrisoarea). Să ne mai mire că, ulterior, el a distins asemenea *arhetipii* ca puțini alții în plămada subliminală a unor eroi larg exponențiali cum sunt cei din *Moara cu noroc*,

---

[1] Cf. Ioan Slavici, *Opere*, IV, București, Editura Minerva, 1970, p. 302

Pădureanca, Mara, Din bătrâni? E drept, în «prelucrarea» de creații ale eposului folcloric, Slavici n-a dovedit iscusința într-altfel vast-generalizatoare a «tipologiilor» din poveștile lui Creangă și n-a avut norocul lui Petre Ispirescu de a da peste un basm «prototipic» de semnificația celui numit *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*. Scriitorul transilvan intra totuși în redutabilă emulație cu aceștia, când se simțea îndemnat să prelucreze basme în care «partea fixă», arhetipică, oricât de «săracă» în «gânduri și fapte» i se înfățișa în versiunile considerate izolat, dobândea semnificații cuprinzător-antropologice prin confruntarea lor «din toate punctele de vedere». Dincolo de ceea ce poate constitui semnificație etnografică ori paremiologică specifică epocii în care scriitorul își prelucra basmele, surprinde în multe dintre acestea o încărcătură de *fantastic arhetipal* structurat aparte și cuprinzând indicii ce par a viza însăși epoca etnogenezei poporului român. Astfel, luând seama întâi la eroi, «Sfânta Vineri» — din *Zâna Zorilor* — nu prezintă, ca de obicei în folclorul epic românesc, atributele metamorfozării cristianice a cunoscutei zeițe din mitologia elino-latină. Lui Petru Făt-Frumos, protagonistul din *Zâna Zorilor*, ea îi dezvăluie — cu modificări ce diferă de cele din alte basme românești — o obârșie fabuloasă cât și a Venerei antice, iar schimbările prin care a trecut le motivează altminteri decât prin «creștinarea» vechiului mit: «— Când nu era încă ce este, începu Sfânta Vineri vorba, când lumea încă nu era lume, atunci m-am născut eu, și eram atât de frumoasă ca copilă, încât părinții mei au lăsat să fie lume, ca să fie cine să se minuneze de frumusețea mea... Când s-a făcut apoi lumea, eu eram fată mare, și de minunat ce s-a minunat de frumusețea mea, lumea m-a diocheat... De atunci se face pe toată suta de ani câte o crețătură pe fața mea... Și acuma-s bătrână. Sfânta Vineri nu mai putu vorbi mai departe despre aceasta, de tristă și de supărată...“[1]. Originală «geneză» a lumii, motivată prin necesitatea de a o situa sub semnul contemplării «frumuseții», însă mai apoi arătată ca deturnându-se în contrariul ei, prin «diochiul» atoateurâțitor! Nu e cazul să-i bănuim lui Slavici, aici, «invenție» proprie, ci numai «intuiție» încă larvară a ceea ce trebuie să fi fost *stratul prim* în configurarea unei spiritualități românești distincte, din care — «paleontolog» spiritual de o singulară configurație, cum era, scriitorul a intuit ca pe un «corespondent» din adâncurile lui exponențiale ceea ce va fi marcat vârstele dintâi ale întregului său neam. În romanul *Din bătrâni*, asemenea intuiții care nu l-au părăsit toată viața au fost evidențiate, cu remarcabilă documentație și cu un strașnic vertebrat (deși mascat, pe cât s-a putut și se cuvine în proza beletristică) spirit de metodă.

Vestigii fantastico-mitologice de același gen împânzesc aproape în întregime *Zâna Zorilor*, basmul trimis întâi *Convorbirilor literare*, dar și altele, de mai târziu. «Sfânta Miercuri», din acest basm, trebuie să fie o reminiscență tot din era precreștină, de vreme ce hălăduiește într-o «împărăție a frigului» (sugestia, chiar și abscons etimologică, ne conduce într-acolo). «Vâlvele» (un foarte original gen de anticipație a «zmeilor»), «pădurea de aramă», cea «de argint» (la înfățișarea cărora și Eminescu va recurge, cu alte finalități, în versificațiile din ciclul *Călin*), fluierul «orfic», în mai multe rânduri invocat, sugestia zburătorului «vampir» care duce pe «celălalt tărâm» fetele nubile și le face să rămână «fără de trup» (cf. *Băiet sărac*, în *Convorbiri literare*, nr. 12, 1881) etc., sunt frecvente în «prelucrările» lui Slavici, constituindu-se într-o urzeală de *fantastic* aparte, care se distinge prin bătătura de *realism etnografic*. De aici, din variabilitatea dozajului celor două elemente constitutive, rezultă și dificultatea comentatorului de a distinge între «prelucrările» ce — mai aproape fiind de stratul fantastic arhetipal — pot fi considerate «basme» și cele în care precumpănește realismul popular de suprafață, etnografic. Slavici, e drept, și-a subintitulat majoritatea scrierilor de acest fel drept «povești». Însă, din amintitul punct de vedere, sunt de neignorat, generic vorbind, atât ceea ce el numea «diferințele ce purced din diferința provincială», cât și, urmărindu-le în concretitudinea lor, deosebirile bătătoare la ochi dintre *Zâna Zorilor*, tip de «basm» fantastic pur, *Florița din codru*, poveste de factură «mixtă», unde elementele fantastice coexistă inextricabil cu cele de narație folclorizantă menținându-se în orizontul realistic, sau *Păcală în satul lui*, unde totul aduce a «nuvelă» țărănească umoristico-grotescă, frizând absurdul provenit din deformație psihologică.

---

[1] Ioan Slavici, *Opere*, I, 1967, p. 20-21

«Diferința provincială» de care vorbea Slavici în notița lămuritoare a basmului *Zâna Zorilor*, pare să fi fost, în lumina celor dinainte, o intuiție cu totul remarcabilă a scriitorului, oricât de în treacăt părea s-o semnaleze acesta. În timpurile din urmă, punctul de răspândire a istoriilor cu «vampiri» și a altor năluciri de un insolit marcat s-a admis că ar fi în Europa Centrală, o localizare expresă a lui la «valahii din Banatul Timișoarei» atestând-o *Scrisoarea*... unui „Anonim“[1]. Ceea ce a publicat Slavici, ca «prelucrător» de basme — pe distanța de la *Zâna Zorilor* (1872) și, să spunem, *Negru-împărat* (1923) — confirmă într-o măsură faptul că densitatea și stranietatea fantasticului, cu prevalența celui de un terifiant aparte, erau mai caracteristice basmelor orale din Transilvania vestică și din ținuturile megieșe decât ale celor din alte provincii românești. Nu este exclus, de aceea, ca *Făt-Frumos din lacrimă* a lui Eminescu (unde dăm de apariții necunoscute în alte părți, la noi, precum «Ghenarul» etc.) să fi fost auzit de la Slavici ori de la coregionalul acestuia Miron Pompiliu. După cum e cu putință ca *Fata în grădina de aur* și *Frumoasa fără corp*, — să fi fost culese nu în Muntenia (cum se crede, fără să li se fi aflat prototipul folcloric, ca și în cazul basmului *Făt-Frumos din lacrimă*), ci în aceste ținuturi de la granița etnică de vest a românimii. Prin confuzie onomastică, Richard Kunish putea să se creadă în

---

[1] Cf. Roger Vadim, *Histoire de vampires*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1961, p. 41

Muntenia, când a cules cele două basme, deși o putea face și în Banat ori în părțile Aradului, de vreme ce — am văzut din *Scrisoarea...* «Anonimului» citată în culegerea lui Vadim (după cum știm și din alte surse) — că «valahi» erau numiți și românii de dincolo de Carpații sud-vestici, și cei din «Valahia mare», dunăreană, iar călătorul german trecuse mai întâi prin Ungaria și prin ținuturile vestice românești ce erau în vremea aceea sub dominația austro-ungară. Densitatea fantasticului terifiant și, în genere, de un insolit accentuat putea să constituie la românii dintre Timișoara, Arad, ținuturile crișene o aglutinare a unor influențe venite din părțile germanice, grefându-se — cum semnalam în capitalul precedent — pe un substrat autohton ce conservase multe vestigii spirituale din vremea etnogenezei poporului nostru. Prin întreaga lui alcătuire psihică de adâncime, Slavici trebuie să fi fost cu deosebire receptiv la astfel de aspecte, într-o vreme când investigația folcloristică metodică nu se extinsese până în asemenea regiuni de frontieră; iar când aceasta a făcut-o, ele vor fi dispărut, odată cu procesul de transformare capitalistă foarte intens și rapid din aceste ținuturi. Și în perioada când șirianul își culegea «materialul», lucrul era deosebit de dificil, deoarece — îi scria Slavici lui Iacob Negruzzi — «e foarte greu a afla un povestitor bun, fiindcă ei sunt rari»[1]. «Și cum vin cu drum de fier,/Toate cântecele pier» — cugeta Eminescu în legătură cu acest proces. Încât, până la vreo eventuală probă contrarie, care să ne pună pe urmele unor versiuni folclorice convingătoare vizând basme cu *Făt-Frumos din lacrimă, Fata în grădina de aur, Frumoasa fără corp*, rămâne plauzibil că ele s-au risipit deodată cu «vatra» patriarhală care le adăpostise îndelung și că, prin formația lor de etnopsihologi, abia Slavici și Eminescu au apucat să salveze câte ceva din ceea ce mai putea fi sustras destrămării.

Meritul lui Slavici, într-aceasta, îl covârșește pe al lui Eminescu, care prin culegerea sa de *Literatură populară* dovedește a fi fost mai interesat de creația orală lirică decât de cea epică transilvană. Nu numai «Sânta Vinere» ori «Vâlvele» (prelungiri și metamorfozări oralistice ale mitologicelor «Meduze») aparțin stratului etnogenetic arhetipal celui mai vechi al poporului nostru, dar și *Zâna Zorilor* — cu ambianța ei — configurează, desigur, unul din cele mai vechi și mai originale mituri cosmogonice românești. Remarcabil diferențiată de pe acum — fie și cu ajutorul lui Eminescu — e arta narativă a lui Slavici, urmărită prin prisma câtorva din principalele sale componente: caracterizarea prin *comparația* deviată în «suspence», întreruptă unde încetează de a mai fi relevantă; prelungiri ale acesteia din necesități de expresivitate înrudită cu a lui Creangă în raportări la viața cotidiană binecunoscută scriitorului; *sugestia* realizată prin negații și folosirea culorii inverse, izbutind astfel să fie edificatoare în sensul «numirii» a ceea ce autorului i se părea aproape cu neputință de caracterizat.

Să exemplificăm, fără obositoare analize. Eroul, Petre — «Făt-Frumos», ajunge în împărăția «Zânei Zorilor» și are revelația incertului hotar dintre «increat» și «creat», iar scriitorul — precedându-l în asemenea privințe pe Blaga — simte că nu-și poate defini satisfăcător viziunea. Convoacă, de aceea, mijloace expresive «fantastice» și «realistice» în maniera amintită: «Departe... departe... unde... se lasă cerul pe pământ, unde stau stelele de vorbă cu florile, acolo se vedea o roșeață senină, cam așa cum e cerul colea în zorile de primăvară, dar mai frumos și mai minunat!... Acolo era cetatea Zânei Zorilor. De aci până acolo, de acolo până aci nu era alta decât iarbă și flori... Și apoi nu era nici cald, nici rece, nici luminos, nici întuneric, ci așa cumva între ele... [Sugestia prin seminegații aproximatoare — n.n.] cum e colea [apelul la reprezentări etnografico-realistice — n.n.] pe la S-tu Petru când te scoli ca să mâni vitele la turmă...» Apoi, iarăși, *sugestia* de mult știută și acceptată în basm, augmentată cu elemente «cultiste»: «Cât a mers Făt-Frumosul nostru așa, aceea nu se poate spune cu vorbă omenească, fiindcă într-această țară n-a urmat zilei noaptea și nopții ziua, erau pururea zori cu vânt moale și răcoros, cu soarele ascuns și lumina pe jumătate»[1]. Prin urmare, tărâmul acesta era «așa cumva între ele», mitologicește (dar și eminescian, cam ca în viziunea din *Miradoniz*, *Dacă treci râul Selenei...*, *Scrisoarea I*): adică între «nefăcute» și «făcute». În evocarea lui va fi contribuit — cum știm din mărturiile de ordin biografic — condeiul lui Eminescu în unele «expresii-cheie». Nu însă și în magma arhetipală, care în basme, dar și în proza de anvergură, e «recepția» din popor pe care ochiul lăuntric al lui Slavici a efectuat-o aproape totdeauna fără greș. Portretul uneia dintre «Vâlve» este edificator pentru modul lui Slavici de a defini fantasticul prin acumularea de negații sugerând ireprezentabilul: «Cap n-are, dar nici fără de cap nu e... Prin aer nu zboară, dar nici pe pământ nu umblă... Are coamă ca și calul, coarne ca cerbul, fața ca ursul, ochii ca dihorul și trupul e de toate, numai de ființă nu...»[2]. În schimb, dialogul e de pitoresc-definitorie marcă transilvană de pe vremuri. Calul năzdrăvan, un «murg sfătos» cum e pretutindeni această apariție în basmele românești, îi zice lui Petru — «Făt-Frumos» în autentic limbaj șirienesc: «— Acuma dă-mi pace!». Protagonistul se adresează sirepilor ce-și agonisise așa: «— Ho, stați pe loc!... Dați în pași!...»[3]. În comentariul povestitorului, ciudat, apar sintagme specific eminesciene de mult mai târziu: «Se făcea nu știu ce și nu știu cum...» (ca în *De-or trece anii...*); celebrul final al poemului *Melancolie* s-ar zice că a fost dibuit de Slavici, în asemenea caracterizare a eroului principal: «De la o vreme chiar și începu a crede că nici nu mai trăiește, ci a murit acuma de mult...»[4]. În *Florița din codru*, poveste de structură «nuvelistică» nu esențial diferită de aceea din *Soacra cu trei nurori* a lui Creangă, eroii fac gesturi de conveniență ca orice țăran transilvănean când știe că va trebui să întâlnească oameni de seamă: «Poți ști acuma ce e aceea când vine chiar împăratul cu oamenii și cu feciorul său!... Crâșmărița își tocmi cătrința, se scutură de colb și se supse la buze; oamenii își luară pălăriile din cap și se netezîră la păr...»[1]. O temă predilectă a lui Slavici — «prelucrătorul» de narațiuni populare, impusă de obsesia surprinderii pe cât mai numeroase planuri a specificului național, e Păcală. «Pepelea al nostru» — cum îl numea scriitorul într-o misivă către Iacob Negruzzi. Ispitind asemenea temă în mai multe rânduri (*Petre Prostul*, *Nărodul curții*), Slavici își experimenta maniera umoristică ce-i va fi proprie în comedii și în unele nuvele, reușind o veritabilă performanță în acest sens prin «povestea» cu pur subiect de nuvelă *Păcală în satul lui*. Narațiunii îi lipsește orice redundanță: dovadă e chiar enunțul, magistral: «I se urâse și lui Păcală să tot umble răzleț prin lume, așa fără de nici o treabă, numai ca să încurce trebile altora și să râdă de prostia oamenilor. Se hotărî dar să se facă și el om așezat, ca toți oamenii de treabă, să-și întemeieze casa lui, să-și agonisească o moșioară, — vorbă scurtă, — să se astâmpere odată»[2]. Limbajul e mereu oralistic și cu o inimitabilă tentă de umor îndeosebi în dialoguri, care-s veritabile replici elocutive transilvane la moldovenismele lui Creangă: «— Măi! strigară ei [consătenii lui Păcală — n.n.], ăsta ne mănâncă și urechile din cap cu vițelușa lui [care «umbla și ea cum umblase și stăpânul ei mai înainte de a se fi astâmpărat, și unde n-o căutai, acolo dădeai de ea, mai prin lanul de grâu, mai prin porumbiște, mai știe bunul Dumnezeu pe unde» — n.n.], ne seacă, ne face întregul hotar bătătură»[3]. Isprăvile pe care le dezlănțuie Păcală, ca pe o năstrușnică reacție în lanț, sunt demne de renumele lui și culminează cu aceea când oamenii din sat, în frunte cu popa, se aruncă în Dunăre, crezând vorbelor sale că acolo descoperise o cireadă de vite, iar preoteasa, lacomă, văzând că după scufundarea consortului «potcapiul tot îi rămase pe deasupra», striga: «Mai la fund, părinte! [...], mai la fund! că acolo sunt cele coarneșe»[4].

---

[1] I. E. Torouțiu, op. cit. II, p. 192.

---

[1] Ioan Slavici, *Opere*, I, 1967, p. 22-23
[2] *Op. cit.*, p. 10
[3] *Ibidem*, pp. 9, 11
[4] *Ibidem*, p. 13

În a sa *Artă a prozatorilor români*, Tudor Vianu se arăta scandalizat de faptul că într-o frază Slavici întrebuința, repetându-l de mai multe ori, un verb, și, reproșându-i carența fanteziei verbale, i-l contrapunea pe Creangă, care, în situația dată ar fi găsit oricâte sinonimic-expresive ale vocabulei cu pricina. Să ne indignăm și noi că, încă în preambulul „poveștii" *Păcală în satul lui*, Slavici, într-o frază relativ scurtă, recurge la cuvântul «treabă» de trei ori? Nu vom cădea în această eroare «calofilă». Cuvântul, la Slavici, nu e podoabă, «coadă de păun», nici doar funcțional-vehiculator de înțelesuri, ci, când trebuie, *sugerator-obsesiv*, ca refrenele, laitmotivele, cuvintele-cheie într-o poezie. Și, pe urmă, contextualitatea, imprimă cuvântului prozastic slavician tot alte conotații — ca în fraza liminară citată: «fără de nici o treabă» nu e tot una cu «să încurce trebile altora» și nici cu «să se facă și el om așezat, ca toți oamenii de treabă». Semnalăm de pe acum această particularitate a expresivității lui Slavici, spre a nu mai reveni asupra ei când îi vom discuta capodoperele, rămânându-ne atunci doar să-i oferim o justificare de adâncime, care nu a intrat în atenția comentatorilor.

---

[1] Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 46
[2] *Ibidem*, p. 82
[3] *Ibidem*, p. 83
[4] *Ibidem*, p. 97

Rezumând și încheind cu aceste reflecții despre «ucenicia» scriitoricească a lui Slavici: motivele și subiectele *basmelor* ori *poveștilor* șirianului, inclusiv *ideea* care dă anume semnificație faptelor narate, aparțin incontestabil poporului român din vestul țării, iar contribuția specifică scriitorului constă în a fi știut să aleagă ca nimeni alții dintre diferitele versiuni auzite pe cele mai expresive dintr-o seamă de puncte de vedere care anticipă întreaga sa operă ulterioară. Întâi, conținutul etico-educativ al basmelor și poveștilor lui Slavici, în sensul multiplelor cerințe *datat*-sociale, dar și *general-umane* pe care îl presupunea acest deziderat al «recepției din popor», reprezintă prima atestare că Slavici putea să realizeze *teză cu artă*, ceea ce, după cum știm, i se părea lui Gherea o imposibilitate. Pe urmă: eroii din basmele și poveștile șirianului, care îi întrunesc în cel mai înalt grad simpatia — și, implicit, a cititorului — sunt, de obicei, nu cei situați mai sus pe scara socială, ci inșii de condiție modestă. Prin de-înțeles-omologare, când nu vizează cine știe ce uitate sensuri mitice ale unor apariții de fantastic pur («Vâlvele», «Sfânta Vinere»), sau obiecte magice visate de om în vârste străvechi (fluierul orfic), uneori anticipând descoperiri cu aplicabilitate practică abia în epoca de după Slavici (cutia cu funcții de radio emițător-receptor), chiar personajele simandicoase — regi, împărați, — sunt reprezentate nu prin vreo optică diferită de aceea a poemului *Călin — File din poveste*. Așa este eroina principală a poveștii *Florița din codru*, ca și craiul ori feciorul lui, care-i descoperă și îi prețuiesc identitatea esențială. Danciu, protagonistul din basmul *Rodul tainic*, e un țigan, numai că înzestrat cu însușiri de cinste, curaj, generozitate care arată că pentru Slavici nu existau discriminări de seminție ori de rasă. Eroii — băiatul și fata — din povestea *Băiat sărac* sunt copiii unei văduve atât de sărace încât «nici muștele nu stăteau în casa ei». Fiica unei femei sărmane e și Lia, din basmul *Limir-împărat*. Interesant e împăratul din basmul *Zâna Zorilor*, despre care mersese vorba «cât e lumea și țara cum că cu ochiul cel de-a dreapta tot râde, iară cu cel de-a stânga tot lăcrămează neîncetat»[1]. Parcă ar fi simbolul existenței autorului însuși, a cărei complementaritate a fost — fără vreun răgaz subiectiv ori obiectiv — «râsul» și «plânsul». Pe de altă parte, eroii poveștilor lui Slavici, înzestrați cu însușiri ce nu bat la ochi când au reală temeinicie, sunt purtătorii unei viziuni ce e predominantă la «obiectivul» plăsmuitor al compunerilor epice de mai târziu. Pentru ei, nici la capătul eforturilor de inițiere, al confruntărilor de tot felul și parcă fără de sfârșit, lumea nu apare ca un «eden» generalizat, ci ca un tărâm de înfruntări dramatice ale binelui, dreptății, aspirației spre fericire, cu răul, obijduirea, năpasta. Instituirea unui regim al omeniei presupune constant — în poveștile lui Slavici — luptă, faptă, răbdare, experiență. În acest sens, al glorificării faptei ca motor de transformare în mai bine a existenței, majoritatea eroilor dovedesc virtuți «faustice», anticipând nu doar faza *idilică*, dar și pe cea gravă, *tragică* a prozei scriitorului, precum și mai târziile teoretizări din eseul *Fapta omenească* (1888). Petru, mezinul împăratului din basmul *Zâna Zorilor*, fata sărmană — Lia — din basmul *Limir-împărat*, «băietul sărac» din povestea cu același nume, Fănică, din *Negru-împărat*, care merge s-o salveze pe «Alba-împărăteasa», sunt eroi tot atât de voluntari, de intrepizi ca și cei pe care îi vom întâlni în principalele nuvele și romane ale lui Slavici.

---

[1] Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 3

Asemenea particularități conveneau întru totul structurii talentului slavician, epico-analitic prin definiție, iar într-aceasta, se vădesc mai cu seamă deosebirile față de Creangă. Personalitatea eroilor, modul de a gândi, însușirile lor nu rezultă atât din *ceea ce spun* aceștia (*dialogul* ocupă un loc relativ restrâns, în poveștile șirianului, și culoarea, câtă o are, ține de etnografic și stereotip), ci din *ceea ce fac*. Precumpănitor *epice*, basmele lui Slavici prezintă interes prin întâmplările în care-s angajați eroii (multe, arătam, cu semnificație arhetipală), prin relevabila gradare trepidantă a acestora. Reprezentative, din acest punct de vedere, sunt *Zâna Zorilor, Limir-împărat*, sau *Negru-împărat*, unde drumul aventuros al eroului până la găsirea «Albei-împărăteasa» dobândește valori simbolice: e parcă dificilul mers înainte al umanității, care se eliberează de strâmbătăți și întuneric moral prin neîntreruptă, penibilă lucrare asupra ei însăși, nu doar prin înfruntarea adversităților obiective. Mai relevabilă decât se admite îndeobște e, în fine, *expresia* narativă, chiar începând cu *Zâna Zorilor*, primul basm publicat de Slavici. Desigur că în privința aceasta un rol însemnat trebuie să fi avut Eminescu, de vreme ce șirianul menționa în *Amintiri* că poetul nu i-a corectat numai primele scrieri trimise *Convorbirilor...*, dar i le-a și transcris pur și simplu. Ca o sugestie de culoare locală sunt de semnalat doar unele construcții verbale, de genul «a fost mers», «bag sama», «horcăni» (=horcăi), «aiepta» (=aștepta), «căutătoare» (=oglindă), «lăptătoare» (=doică), «vâlvă» (duh rău, iasmă) și altele de acestea. Încolo, dispunerea și gradarea întâmplărilor, portretele, dialogul și atâtea detalii de comportament menite a dezvălui cu exactitate mișcarea sufletească vestesc în multe feluri pe naratorul cu dublă îndemânare — priceput în a înfățișa împrejurări *obiective*, dar și ager *analist* de mai târziu.

*

Stăruitor s-a îndeletnicit Slavici în începuturi, dar și după aceea, cu scrierea unor piese de teatru. Debutul la *Convorbiri literare* din 1 martie 1871, după cum se știe, și l-a făcut cu comedia *Fata de birău*, unde, surprinzător, tabloul social, inclusiv subiectul «idilic» și alte particularități ale multora din ulterioarele «novele din popor» sunt fixate în linii repezi, de nesovăielnică pregnanță. Badea

Hărlea, «birăul» (=primarul) din Ciohotești, e un om vrednic în multe privințe. Însă destoinicia aceasta își are impulsul latent — ca la Ghiță din *Moara cu noroc*, la Bocioacă din *Mara*, la atâtea alte personaje slaviciene atât de caracteristice de mai târziu — în vanitatea care maschează un latent complex de inferioritate. Oamenii i-l cunosc ori numai i-l bănuie, în frunte cu naica Florea, nevasta lui, o *Mară* fără tribulațiile aceleia, care îl diriguiește în toate fără ostentație, spre a-i menaja susceptibilitatea. Ca în majoritatea nuvelelor idilice, birăul are un singur copil, pe gingașa Anița, asupra căreia și-a revărsat toată dragostea de părinte și pe care , veleitar, crede de bine s-o mărite cu teologul Tănase-a-Popii, personaj ridicol, atins de mania latinistă a epocii, al cărui limbaj grotesc i se pare lui badea Hărlea un semn de multă învățătură. Ca atâtea tipuri feminine de mai târziu ale scriitorului, definite înainte de orice printr-un funciar bun simț, naica Florea cântărește cu luciditate mezalianța ce ar rezulta, iar Anița, ascultând de «glasul inimii», înțelege să-și lege soarta de Cimbru, învățătorul satului, tânăr fără ifose, căruia statutul de «intelectual» nu i-a alterat condiția firească pentru un «cărturar» din tagma lui Popa Tanda și a lui Budulea Taichii. Intriga e simplă, deși nu fără truculențe de tip rustic care vor fi și în atenția lui Coșbuc, autorul de «idile», și nu fără punctări ale unor momente prin care «analistul» din Slavici își dezvăluie câteva din cele mai caracteristice însușiri ale lui. Savuros e îndeosebi limbajul regional din vestul Transilvaniei, pe care scriitorul îl *aude* cu o precizie nu mai prejos de a lui Creangă, moldavul.

O scenă ca aceasta, din care Coșbuc a reținut elementele esențiale pentru ceea ce vor configura în idilele lui momentele de „hârjoană" a dragostei, ca și certe reminiscențe ale unor situații ce vor apare în *Scara*, *Spinul* etc., e concludentă: *CIMBRU (vine din dreapta c-o pușcă de-a umăr)* — Aniță! De ce fugi totdeauna de mine? ANIȚA (turburată) — Da', că eu nu fug... da' mi se-ncălzește apa. CIMBRU — Ți se-ncălzește apa? Ia să mai umplem olurile o dată, de s-a încălzit. Ian dă-mi să beau o dată. ANIȚA *(încurcată)* — Iaca! *(Se face că varsă mai nainte jos și după aceea îi dă olul)*. CIMBRU *(observă, surâzând, că nu-i apă în el, bate-n el)* — Aniță, d-apoi că n-ai apă. Cum se mâncă ea cu mine! ANIȚA — Ba eu nu mă mânc! CIMBRU *(tandru)* — Cum să nu te mânci, când ai zis că ți se-ncălzește apa, și tu-mi dai olul gol? ANIȚA — Vezi că mi-am uitat, c-am scăpat olu-n fântână. CIMBRU — Ha-ha-ha!... Scăpat în fântână? Apoi cum l-ai scăpat?... Vino să-l scoatem. *(Merge la fântână și se uită în ea.)* Iaca! D-apoi că și funia e la ol. Așteaptă, ca pe acesta-l scoatem deloc. *(Merge la tufar și rupe o creangă.)* Vezi, cu asta!... Numai vino de-mi ajută. ANIȚA — Cum să-ți ajut eu? CIMBRU — Stăi numai ici lângă mine și mă scoate de-oi căde-n fântână. ANIȚA — Ha-ha-ha! Cum te-oi scoate eu... că ești greu?! CIMBRU — Acuma aceea o vom vedea noi că cum să fie. Știi... când zic eu c-am căzut în fântână, tu mă-ntrebi că de câți stânjeni, și de câți oi zice eu, atâtea sărutări să-mi dai tu mie. ANIȚA *(se dă-ndărăt)* — Baio, zeu! CIMBRU *(vesel)* — D-apoi că acuma o vom vedea noi.

Vezi, mă! Ba doară să-ți dau olul de pomană. *(Lasă creanga și privește-n fund, ca și când ar căuta ceva.)* Funia e încă deasupra apei, și mă tem că se cufundă; apoi trecu baba cu colacul de-a mai putea scoate olul. *(Pauză.)* Aniță! ANIȚA — Aud. *(Pauză.)* CIMBRU — La toamnă se stoarce vinul. ANIȚA — Stoarce. CIMBRU — Se și acrește. ANIȚA *(preocupată)* — Și... CIMBRU — Oare ce fac feciorii și fetele atuncea? ANIȚA — Nu știu. CIMBRU — Nu știi? Oare nu se-nsoară feciorii? ANIȚA — Ba însoară. CIMBRU — Și ce fac fetele? ANIȚA — Nu știu. CIMBRU — Iar nu știi. Oare nu se mărită fetele? ANIȚA *(tot preocupată)* — Ba mărită. CIMBRU — Și tu... mărita-te-vei, Aniță? ANIȚA *(ca sus)* — Mărita" Asemenea „maieutică" e de un farmec indicibil și-i de mirare că n-a fost pusă până acum în lumina potrivită.

În comedia următoare, *Toane sau vorbe de clacă* (1875), Slavici se arăta preocupat să înfățișeze, spre deosebire de vrednicia eroului din nuvela *Popa Tanda* (publicată la *Convorbiri literare* în același an), superficialitatea și «nazurile» unor intelectuali transilvăneni urmăriți în tranziția spre mediul citadin. Ambianța e tot de «idilă», înscrisă pe portativ compozițional comediografic, cu neînțelegeri provenite din toanele a doi tineri abia căsătoriți, Luncan și soția acestuia, Maria. Personajele sunt numeroase și peripețiile în care-s angajate acestea — de asemenea, între ele având surpriza de a descoperi înaintea fragmentului postum de proză eminesciană *[Părintele Ermolachie Chisăliță]* pe un «Chiriac Chisăliță», popă de sat ca și personajul imaginat de poet. În ansamblu, totuși, conflictul e artificios, previzibil, fără alte momente notabile decât ale reacțiilor, în momentele-cheie, ale soacrei protagonistului, care împacă până la urmă lucrurile. Altă comedie, *Polipul unchiului*, publicată în 1886, pare să fi fost sugerată de producția vodevilescă la modă, cu unchi și nepoți ce râvnesc la mâna aceleiași tinere fete, aflate sub tutela celui mai vârstnic dintre rivali. Cu mai multă temeinicie a lucrat Slavici la două drame istorice. Prima dintre acestea, *Bogdan-vodă*, torențialul scriitor o avea gata prin 1876 și voia s-o publice în *Convorbiri literare*, însă Iacob Negruzzi i-a respins-o — și nu chiar fără temei. Plasând acțiunea piesei «pe la 1455» (când, istoricește, ea trebuia situată după 1449), Slavici îl evocă pe Bogdan, «hatman și pe urmă domn al Moldovii», după ce înlăturase vasalitatea leșească și pe cel ce o instituise într-ascuns, voievodul de până atunci — Alexandru. Cu o bogată figurație curentă, ostășească, mai larg populară, piesa e scrisă în versuri surprinzător de curate, tehnic vorbind, dar fără acea arșiță interioară pe măsura faptelor istorice din momente de cumpănă. Spre sfârșitul ei, Bogdan e stăpânit de un ciudat «fatalism», așa cum documentele nu arată să fi fost[1]. Ștefan e prezentat mai expresiv, dar sumar, autorul având poate intenția de a-i da relief corespunzător în vreo continuare de tip ciclic a celor începute, dacă redacția *Convorbirilor...* nu i-ar fi descurajat cu atâta promptitudine inițiativa. Mai complexă e «tragedia în cinci acte» intitulată *Gaspar Grațiani, domnul Moldovei*, apărută în numărul 1, din 1888, al *Convorbirilor literare*. Piesa poate reține atenția nu atât prin calități scenice, cât mai cu seamă prin problematica ei, care o anunță în parte pe aceea din *Mara* și *Din bătrâni* (combaterea prejudecăților rasiale, logica specifică a psihologiilor feminine, nenorocirile care se pot abate asupra celor orbiți de prejudecăți etc.). Conflictul se rotește în jurul lui Gaspar Grațiani, vremelnic domn moldav de origine maurovlahă, însă veritabilul protagonist este evreica Sara, — femeie de neastâmpărul Vidrei lui Hasdeu și, într-un fel, intermediară a convingerilor scriitorului în ordine socială ori psihologică. Un fel de «fatalitate» a dragostei — ca la toate eroinele reprezentative ale lui Slavici — o leagă de Grațiani: «Odată [..] tu te-ai uitat la mine — nu știu cum — încât m-a trecut un fior de spaimă [...] Tu ai dreptate, Grațiani: eu fac tot ceea ce dorești tu, nu pentru că vreau, ci pentru că nu pot să nu voiesc»[1]. Când Baruch, unchiul Sarei, voind s-o îndepărteze de Grațiani, îi spune: «nu-ți batjocori neamul, nu-ți spurca sângele!», Sara îi previne habotnicia: «toți suntem carne de om, sânge de om, toți avem suflet de om...»[2]. (*Ibidem*, p. 233). Pe Sara (ca pe Grațiani, pe toți) o «împinge firea»; fiorul tragic al piesei, real, de aici rezultă. Încât, în teatru, putem conchide că Slavici a început bine, prin *Fata de birău*, și a încheiat corespunzător prin *Gaspar Grațiani, domnul Moldovei*, fiindcă s-a sprijinit — ca în toate scrierile lui reprezentative — pe intuiția genunilor unde necesitatea oarbă, naturală, intră în inevitabile relații cu necesitatea variabil conștientizată a oamenilor.

---

[1] Ioan Slavici, *op. cit.*, VI, pp. 12-15

Ca și în cazul basmelor, rostul compunerilor dramatice ale lui Slavici e de a fi împins la plenitudine *scriitura* epică, inculcându-i concentrare, funcționalitate compozițională, intrigă distinct reliefată, vioiciune și expresivitate cu atât mai operante, cu cât nu aveau aerul de a se înfățișa ca atare. De fapt, spre deosebire de Creangă ori de Caragiale, care își dramatizează chiar proza, teatrul lui Slavici e de structură esențialmente narativă, atestând faptul că vocația epică era covârșitoare în cazul scriitorului transilvan. E o împrejurare ce a marcat în cazul lui Slavici tribulațiile specifice descoperirii de sine a oricărui creator de excepție.

IV. NUVELELE, ROMANELE, MEMORIALISTICA. SCRIERI MISCELANEE

De la o vreme, după primele piese și prelucrări de basme, Slavici trecu la o din ce în ce mai abundentă producție nuvelistică, iar mai târziu — și la una de romane ori de scrieri memorialistice. În paralel, sporea torențial și activitatea sa ziaristică. Iar în interstiții, așa-zicând, îi apăreau nu puține scrieri cu conținut miscelaneu.

---

[1] *Ibidem*, p. 220
[2] *Ibidem*, p. 233

Schimbul de substanțe, de mijloace expresive, de viziune globală asupra oamenilor și a lucrurilor e neîntrerupt de la o categorie de compuneri la alta, de-a lungul întregii vieți a scriitorului, însă multor comentatori li s-a părut cu cale să introducă o ordine cât se poate de etanșă între toate acestea. Obișnuit, aproape toți se ocupă în mod predilect de nuvele și de romane, începând prin a le „periodiza" după următorul model trihotomic: 1. faza *„idilică"*, ce ar cuprinde scrieri apărute de pe la 1875 înainte și „până prin 1880"; 2. cea *„tragică"*, incluzând operele în proză de până la *Comoara* (1896); 3. iar după aceea, „comentariile și sentințele, [...] uneori neobișnuite, deplasate", tot „mai supărătoare", vor inaugura faza *„didactică"*, finală, când „pagini bune vom mai găsi în nuvelele și povestirile lui, dar opere împlinite asemeni celor din primele lui culegeri de nuvele", Slavici „nu va mai da"[1].

Fără a fi pe de-a-ntregul lipsită de noimă, schema aceasta periodizatoare e în prea multe feluri contrazisă de particularitățile operei scriitorului, ca să i se poată atribui vreo semnificație de îndreptar. În primul rând, nu trebuie să așteptăm până la 1875 spre a descoperi că „Scormon este aproape o idilă pură"[2], când, după cum s-a văzut, chiar scrierea cu care debuta Slavici la *Convorbiri literare*, comedia *Fata de birău*, avea cel puțin cât și nuveleta ulterioară particularitățile unei astfel de viziuni. Pe urmă, în răstimpul dintre debut și 1880, scriitorul publica în revista *Gura satului* din Arad, la 1872, întâia lui narațiune prozastică originală, *Revoluția din Pârlești*, care nu e în nici un fel „idilică". E — după cum îi zisese autorul — un „roman tragodic", râzător-bufon, în genul pe care îl va mai experimenta prin nuvela *Crucile roșii* (1876), — scriere „tragodică" și aceea, nedepășind limitele ce s-au admis pentru etapa „idilică" a prozei slaviciene. Tot astfel, nuvela *Gura satului* (1878) e în mai multe secvențe ale ei departe de caracteristicile viziunii predominant senine, de frustețea rustică gingașă din scrierile ce au precedat-o. Ea implică tălăzuiri sufletești ale bătrânului Mihu, tatăl Martei, precum și ale lui Miron ciobanul, aproape ca ale unor eroi din *Moara cu noroc* sau *Pădureanca*, echivalând cu tot atâtea anticipări ale unor asemenea nuvele „tragice". Mai mult: nuvela *O viață pierdută*, apărută în *Timpul* din 1877, e de o dramaticitate cât și aceea din *Moara cu noroc*, preludând-o: moș Mărian pleacă din Transilvania natală la București, unde se face căruțaș, lucrează din greu și câștigul îl folosește spre a înălța casă arătoasă pentru fiica lui Sevasta, visându-i trai îndestulat — ca Ghiță, pantofarul transformat în cârciumar cu gândul de a-și înlesni familia; Sevasta însă, nebiruind o decepție sentimentală, se sinucide, iar moș Mărian, asemeni bătrânei din *Moara cu noroc*, are sentimentul unei lungi „vieți pierdute“, dă foc casei și pleacă spre „vatra“ lui de baștină „fără ca să mai privească înapoi“[1]. Mai sunt și alte distingeri de făcut. „Tragice“, în substanța lor profundă, nuvelele *Moara cu noroc* și *Pădureanca*, ori romanul *Mara*, nu-s total lipsit de momente „idilice“, ba dimpotrivă. Ca și atâtea alte scrieri narative, sumedenie, asupra cărora nu mai putem insista amănunțit (*Vecinii*, spre exemplu, din 1892, combină în manieră cât se poate de originală „idilicul“ cu „tragicul“, ca și nuvela cu amploare de roman *Spiru Călin*, din 1908; narațiunea *Domnul Istrat Gorăuț*, din 1880, armonizează prin tușe de ironie „idilicul“ cu „umoristicul“, amintind pe alocuri procedările din *Budulea Taichii;* curioasa scriere *Hanul Ciorilor*, din 1895, începe „normal“, „senin“ desfășurându-se ulterior într-un climat sufletesc de bizarerii și fantasmagorie, cum în proza lui Slavici nu se prea putea bănui, cu toate precedențele relativ înrudite din basme și din finalul *Morii cu noroc;* Zamfir, târzie replică dunăreană la transilvanul „popa Tanda“ și protagonist al nuvelei tot cu proporții de roman *Vatra părăsită*, din 1908, e o remarcabilă frescă înfățișând figuri, stări sufletești, întâmplări ce împletesc suavul cu priveliștile atroce; etc., etc.). În sfârșit, dintre probele care avertizează asupra evitării obișnuițelor prea sistematizante ale „periodizărilor“, am invoca-o aici pe a romanului istoric *Din bătrâni*. Rânduit de mulți comentatori în „faza didactică“, i se atribuie un politicos caracter „moralizator“, nu *moralistic“*, ceea ce ar reprezenta cu totul altceva. Nu i se relevă numeroasele episoade „idilice“ și „tragice“ de mare stil, pe care Slavici și-l pătrase — inculcându-i adeseori o neobișnuită forță vizionară — și în târzia epocă 1902-1905.

---

[1] Cf. Ion Breazu, *Prefață* la Ioan Slavici, *Nuvele*, București, E.S.P.L.A., 1958, pp. 7, 41, — după care se va lua majoritatea comentatorilor de mai târziu, până la unii cu totul recenți.

[2] Op. cit. p. 11

În asemenea cazuri, imprudentă e ambiția — oricât de bine ar fi cunoscută o operă atât de vastă și de ramificată — de a urmări, dintr-o perspectivă cu de-a sila unificatoare, *constantele;* însă nici *metamorfozele* împinse până la inexistența oricăror aspecte deosebitoare nu-s de acceptat, Slavici are un exersat și neobosit ochi de „etnograf“-*beletrist*, asigurându-și pe asemenea temei o nesilnică *identitate cu sine* de-a lungul unei opere atât de extinse și de longive. Între truculenta scenă a „pețitului“ din nuvela *Gura satului* (1878), atât de fără rețineri admirată de G. Călinescu în a sa *Istoria literaturii române...*, și cutare crochiu „memorialistic“ al *Serbării de la Putna* (1903) sunt deosebiri de nuanță, nu de substanță și ținută stilistică fundamentală. Părând atent la „datină“, scriitorul nu-i pierde din vedere pe cei ce i se fac *purtători* ori *contemplatori* ce reflectează asupra ei pe tăcute, creionându-le câte un rapid și pertinent portret interior. Nici o deosebire etanșă de reușită artistică nu e între viața aparent insignifiantă, însă desfășurându-se după vechi temeiuri, a localnicilor din Ciohotești

---

[1] Ioan Slavici, *Opere*, II, București, Editura pentru literatură, 1967, p. 282

(*Fata de birău*) și erupția pătimașă a întâmplărilor de la petrecerea pascală (*Moara cu noroc*). Nici intre priveliștea de la secerișul grâului *(Pădureanca)*, spectacolul de la târgurile de toamnă, (chefurile în lanț prilejuite de culesul viilor din „podgoria“ arădană *(Mara)*. De asemeni, între cele relevate înainte și înfrigurarea pregătirilor de luptă ale unor mari cete de români carpatici din epoca migrațiilor, ori felul lor de a se veseli în momentele de răgaz *(Din bătrâni)*, deosebirile-s de patimă temporală și de nu știu ce nimbare vizionară a acesteia. Desigur, Slavici nu-și restrânge nici o clipă atenția doar la aspectele vreunei izbitoare manifestări obștești, sau la comportamentul parcă mai puțin obișnuit și la monologul interior al vreunui personaj anume. Nici de reflecțiile pe care lui, naratorului, i le prilejuiesc toate acestea nu e preocupat excesiv. Monumantalitatea prozastică și modernitatea sa esențială rezultă din capacitatea de a cuprinde în deopotrivă măsură *ansamblul* și *partea*, de a se metamorfoza fulgerător în „oglinda“ potrivită a fiecărora și de a le „numi“ cu mijloace ale expresivității artistice prin care adecvarea la cele narate să nu-i obnubileze propriul mod de a o face. Dar, firește, are grijă să nu-l transforme nici pe acesta în piedică a scrutării și înfățișării obiective, precum și în handicap al receptării celor narate de către cititor. E Slavici — *date* fiindu-i toate acestea — un scriitor „idilic“, „tragic“, „didact“? Ne impune el cu orice preț vreun anume fel de a vedea și înțelege lucrurile pe care le evocă, oamenii, întâmplările? Sau denotă facultatea misterioasă de a ne incita la asumarea liberului nostru arbitru, la păstrarea distanței trebuitoare și față de priveliștile pe care le dezvăluie, și față de ceea ce crede el despre ele?

Semnificativ e că multe din cele specificate mai înainte nu se întâmplă, la o lectură prevenită a nu prejudicia „măsura“ intrinsecă a operei lui Slavici, — acest paradoxal „autor“ ce-și revendică fățiș postura de „narator“ — *martor* nescutit de eventuale parțialități, îngustimi, nedumeriri recunoscute cu franchețe. Altfel zicând, paradoxul e al unui scriitor în așa fel conformat încât se situează prin orice plăsmuiește la limita extremă a *anticalofiliei*. Spre deosebire de „calofili“, care forțează — deodată cu admirația pornită din motivații artistice — și adeziunea cititorului față de tot ce-i împărtășesc, „anticalofilii“ de tipul lui Slavici propun o imagine a lumii care să lase cititorilor libertatea feluritelor opțiuni în a o aprecia. De cădem de acord cu sugestiile ce inevitabil sunt împinși să ne inculce asemenea scriitori, ori de nu, pare să le rămână indiferent, — de vreme ce ei știu, ori presimt, că în priveliștea pe care au zugrăvit-o există destule elemente menite să le contrazică intențiile, convingerile, rămânând în felul acesta esențialmente *adevărate*, obiectiv vorbind. Tocmai pentru că găsesc cu cale să se instituie în acerbi „judecători“ ai lumii, declarați ca atare, asemenea scriitori își stimulează contemporanii și urmașii să le judece înfăptuirile cu tot atâta neîndurare. Iar astfel procedând, ei sunt veritabilii scriitori „existențiali“, — dar, evident, nu și *existențialiști*. Întru cât prea optează pentru noutăți datate, scriitorii existențialiști măsluiesc realitatea, reducând-o tacit la filosoficeasca presupoziție că *e așa cum o* *trăiesc ei*. Proclamându-și deschis atitudinea față de realitate, scriitorii numai „existențiali“ admit *eo ipso* că aceasta poate avea și fete care scapă atenției și comprehensiunii lor. Iar așa înțelegându-și menirea, prin ei natura se autodezvăluie mai în voie. De multe ori, împotriva a ceea ce li se pare lor a fi. Astfel devin ei răspânditorii cunoașterii nesofisticate (și ai miturilor aferente acesteia) printre oamenii neînstare — opina Slavici, în *Închisorile mele* — să aibă „convingeri în adevăratul înțeles, ci numai păreri trecătoare“[1]. Eminescu (cel atât de ostil *calofiliei*, preocupat numai de „cuvântul ce exprimă adevărul“), după anii juvenilelor încercări de a-și verifica aptitudinile scriitoricești, a tânjit în sine și până la urmă să lase „scrisul destinat publicității“. Slavici, considerându-se „dascăl“ înainte de toate, iar „scrietor“ numai într-o ordine secundă, era totuși mai *scriitor* decât își imagina că e, prin „năvălnicia“ ce am văzut că punea în narativitate abia când nu se mai putea „stăpâni“ de a o face. Și nu se putea abate de la asemenea îndeletnicire, de vreme ce ea cristaliza repetatele sale „dumeriri“, — înțelegerea celor ce neîntrerupt căuta în cărți, printre oameni, în priveliștile existenței.

Ce ținea *să știe* Slavici-nuvelistul, Slavici-romancierul? Și de ce, voind-o cu atâta îndârjire, credea de bine să împărtășească și altora dezlegările la care ajungea? El, „iluminist“ înnăscut (așa cum, tipologic, omenirea iscă periodic asemenea naturi), a fost totdeauna obsedat de *dificultatea de a trăi*. Nu doar corespondența ori memorialistica sa o arată la tot pasul, dar și opera beletristică. Iar ceea ce, într-astă privință, scrierile mai timpurii încifrau prin mari metafore epice, în cele dinspre sfârșitul vieții devenea explicit, deși nu neapărat și neartistic, previzibil, tern. O eroină din ampla nuvelă târzie *O jertfă a vieții* (1911), cât se poate de bine reliefată, își polerizează gândurile la un moment dat printr-o întrebare ca aceasta — laconică și laconic comentată de autor: «De ce oare m-am născut și de ce trebuie să și trăiesc!?» se întreba câteodată Marcelina, cum fiecare dintre noi se-ntreabă-n clipele când e cuprins de durerea de a fi“[2]. Întrebarea, ca și succinta explicitare a naratorului în legătură cu „durerea de a fi“, e și de mirare că încă n-au ispitit pe vreun exeget-comparatist să-l proclame „precursor“ al lui Heidegger pe Slavici. Era de așteptat, ținând seama de cum a procedat Svetlana Paleologu-Matta în laborioasa-i carte *Eminescu și abisul ontologic* (1988) și cu ce mare deliciu comentatoristic a fost întâmpinată la noi asemenea „protocronie“. Însă la Slavici, întrebări de felul celei relevate adineaori erau temei pentru un răspuns la antipodul heideggerianismo-existențialismului: „Cel ce nu e nu simte dureri, dar nici plăceri, și mulțumirea de a fi e cu atât mai prețioasă cu cât mai scump o plătim“[3]. După ce determinase latent zămislirea întregii epici slaviciene, întrebarea în discuție — cu răspunsuri, am văzut, nu *univoce* — devine obsesie scoasă la vedere cu subliniată frecvență către sfârșitul activității scriitorului. Dăm de ea, spre exemplu, în nuvela *Puișorii* (1908), de un crâncen dramatism „cotidian“, nu cu tenta „romantică“ din *Moara cu noroc:* „Durerile omenești sunt multe, dar nu e nici una dintre ele atât de adâncă și cu toate acestea atât de senină ca durerea de a fi care-l cuprinde pe om când se întreabă: «Doamne, de ce m-am născut pe lume?»“[1] Eroina uneia dintre de tot târziile nuvele, *Țața Melania* (1922), își mărturisește astfel particulara-i lehamite existențială: „— Eu nu mai am nici un rost în lumea aceasta [...] și mă întreb adeseori de ce m-am năcut și de ce mai trăiesc [;] osteneala de a trăi îmi este grea“[2]. Iată, fără a mai apela și la alte exemple, de unde rezultase la Slavici — dintru început — un veritabil *nesaț al cunoașterii:* din pornirea de a înțelege resorturile și implicațiile întrebării-limită ce trece prin mintea oricăruia dintre oameni și-i menită a genera nu răspunsuri limpezi, definitive, ci abia noi, fără de sfârșit nedumeriri. Această pornire i-a însoțit autorului și existența de aievea, și scrisul, până la urmă, fără dezabuzarea observată finalmente în destule cazuri înrudite inițial cu al său. În acest „punct vernal“ e de căutat cheia operei întregi, a configurației temelor ei obsesionale, a destinului eroilor, — cu evidențe și obscurități cărora e încă departe de a li se fi stabilit ecuația.

---

[1] Ioan Slavici, *Opere*, IX, 1978, p. 512
[2] Ioan Slavici, *Opere*, IV, 1970, p. 127
[3] *Ibidem*

Or, în acest punct se vădește influența de o viață pe care Eminescu a exercitat-o asupra lui Slavici. O înrâurire și mai covârșitoare, dar și mai fecundă decât atâtea altele. Mai „catalitică“, în sensul că, primind-o, prozatorul a și depășit-o, punând-o la temelia unei deveniri mereu paralele cu cea eminesciană, dar nu coincidentă cu aceea, ci exprimând ceea ce era mai profund sieși. Dimensionându-și și direcționându-și existența în funcție de aceeași capitală întrebare, Eminescu își mitizase răspunsurile ce-l exprimau esențial printr-o *antropogonie*, , o *sociogonie*, o *cosmogonie* ce-s tot atâtea monumente de cutezanță umană pe nesfârșitul drum al cunoașterii. Iar Slavici, contrar celor ce nu i-au intuit „măsura“ proprie numai lui în cadrul pleiadei de „mărci clasici“, a dovedit o cutezanță nu mai mică prin felul cum și-a conceput *gramatica narativă* a imensei lui opere, — tot atât de limpid-destăinuitoare pe cât de abscons-încifrată se relevă a fi la o mai îndeaproape scrutare.

Să reflectăm o clipă la felul cum începe nuvela *Pădureanca* și la noima unui asemenea preambul: „Fă trei cruci și zi «Doamne-ajută!» când treci pragul casei, fie ca să ieși, fie ca să intri, căci lumea din întâmplări se alcătuiește, iar întâmplarea e noroc sau nenorocire, și nimeni nu știe dacă e rău ori bun ceasul în care a pornit, nici dacă va face ori nu ceea ce-și pune în gând“[3]. În raport cu narațiunea propriu-zisă care prinde a se desfășura imediat după înlănțuirea aceasta de sentințe, e un astfel de *început* o „lipitură" moralicească, prevestind „faza didactică" pe care i-o atribuie compătimitor lui Slavici unii și alții? E cu totul altceva: *punctul arhimedic* pururi avut în minte de scriitor când se pregătea să înceapă o poveste, o nuvelă, un roman, — pe care abia acum, când chibzuia cum să plăsmuiască *Pădureanca* (1884), Slavici a găsit prilejul să-l dezvăluie. Și ce înțeles i s-ar putea atribui? Textul slavician pare limpede: într-o *lume* dominată de *întâmplări*, nici o firimitură de „cunoaștere" nu le este *dată* oamenilor *în principiu*, adică înainte de a intra în contact cu procesele și evenimentele din afara lor, *obiective*. Altfel zicând: pentru *subiectivitatea* omenească, *lumea obiectivă* nu e ceva *cunoscut*, ci numai ceva *de cunoscut*, ceva *problematic* în infinite chipuri; iar „întâmplarea" e denumirea metaforică a funciarei *ignoranțe* umane, de vreme ce „e noroc sau nenorocire, și nimeni nu știe dacă e rău ori bun ceasul în care a pornit, nici dacă va face nu ceea ce-și pune în gând". Așa rezonând, era Slavici cumva un defetist în privința posibilităților de cunoaștere a lumii de către oameni? E tot ce-i putea fi mai străin prin întreaga lui alcătuire. Recurgând la oralisme potrivite cu stilul narativ în care urma să desfășoare evenimentele din *Pădureanca* și, respectiv, la metaforismul folcloric adiacent, scriitorul se referă la „noroc" și la „nenorocire", la „ceasul bun" ori „rău", ca la tot atâtea eventualități de instituire a relației *om-lume*. Prin urmare, subiectivității omenești *ceva* tot îi este cunoscut din capul locului: *aproximarea* celor ce pot aduce „întâmplările" existenței, ale lumii; cu senzațiile de „risc" ce-i sunt inerente.

---

[1] *Op. cit.*, p. 156
[2] Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 205
[3] Ioan Slavici, *Opere*, III, 1970, p. 162

Odată stabilit acest reper, încep a se vădi întretăierile de drumuri ale lui Slavici cu cele ale lui Eminescu, în privința reflecției asupra posibilităților umane de „cunoaștere", precum și a concluziilor de ordin mai practic pe care amândoi — în felul lor, al fiecăruia — le-au extras din astfel de explorări. În memorialistica din *Închisorile mele* (1921), Slavici arată cum „în timpul acestor zile grele [după ce ieșise bolnav din închisoare — n.n] m-am dumirit asupra înțelesului în care Eminescu zicea că Schopenhauer și Kant greșesc când spun că timpul și spațiul sunt forme *a priori* ale gândirii. Adevărul e că-n gândul omenesc nu e nici timp, nici spațiu: toate sunt în aceeași clipă și în același loc, cele de acum și cele de mai nainte [...] Numai pentru darea pe față a gândirii pentru luarea-aminte a celor ce ne sunt totdeauna prezente-n gând, numai când ne dăm semă despre ceea ce gândim, timpul și spațiul sunt forme *a priori*"[1]. Dar pe când lucraseră împreună în redacția *Timpului* și își citeau reciproc tot ce scriau zilnic pentru ziar, ce putea să afle Slavici în legătură cu opiniile lui Eminescu despre „întâmplare"? Iată: „un principiu absolut netăgăduit de nici un om de bun-simț, este că o stare de lucruri rezultă în mod strict cauzal dintr-o stare de lucruri premergătoare și, [...] atât în lumea fizică cât și [în] cea morală, *întâmplarea* nu este nimic alta decât o legătură cauzală nedescoperită încă..."[1]. Dar parcă numai din astfel de enunțuri eminesciene, numeroase, putea Slavici să se „dumirească" referitor la absconsele *nexuri cauzale* a orice ne ia prin surprindere sub chipul „întâmplărilor?" Corespondența de proporții romanești cu Iacob Negruzzi, memorialistica din *Fapta omenească*, *Închisorile mele*, *Lumea prin care am trecut*, publicistica torențială de la *Timpul* ori de la *Tribuna*, scrierile istorice, pedagogice, estetice oferă abundente mărturii asupra investigațiilor *cauzale* cu care acest mare scormonitor de taine ale viețuirii asedia „întâmplarea", oriunde i se contrapunea. Să invocăm, în sensul acesta, poate cele mai *programatice* deslușiri din câte a formulat Slavici: „Lucrurile din lumea aceasta, orișicum ar fi ele, pentru noi sunt cauze și efecte. Fiecare din ele este efectul unui șir de cauze și una dintre cauzele unui efect oarecare: altfel noi nu putem să le înțelegem. Pretutindenea și totdeauna înțelegem ceea ce este în clipa aceasta numai ca urmare firească din ceea ce a fost în clipa trecută. Căutăm totdeauna chiar fără ca să voim această legătură cauzală și, atunci când nu o putem găsi, rămânem uimiți, adeseori chiar cuprinși de spaimă, fiindcă nu «înțelegem» ceea ce este. *«Înțeles»* va să zică tocmai această legătură între ceea ce a fost și ceea ce este, între cauză și efect"[2].

---

[1] Ioan Slavici, *Opere*, IX, 1978, p. 510

Eminescu și Slavici erau, așadar, niște „cauzaliști" consecvenți. Și nu *univoci*, — cum e firesc în cazul anumitor scriitori mânați de multitudinea înzestrărilor și spre activități unde necesara *rigoare* e dublată de suplețe, nehabotnicie, deschidere. Să nu uităm, ei erau dintre cei ce *încheie* un îndelung proces, îl ridică la nivelul *sintezei*, după ce s-au edificat profund asupra a ceea ce le-a premers. De bine sedimentată formație filosofico-științifică amândoi, dacă e să li se identifice vreo asumare de fecundă sugestie schopenhaueriană, atunci, ca în cazul gânditorului din Danzig, aceasta consta în a fi reținut din sistemul de gândire kantian îndeosebi disocierile vizând categoria de „cauzalitate" și numai în ordine secundară pe cele referitoare la formele apriorice ale „intuiției pure", spațiul și timpul, precum și cu privire la celelalte unsprezece „categorii". Și pentru care motive cauzalitatea era ridicată în cazul amândurora la prestigiul unui „cauzalism"? Fiindcă — lucru neobservat până acum — *viziunea consecvent cauzală*, venind în întâmpinarea nevoii lor funciare de „certitudini" și de „privire de sus" a lucrurilor, le-a structurat într-anume fel nu numai îndeletnicirile celelalte, dar înainte de orice *opera literară*, diferențiind-o și din atare unghi de aceea a lui Caragiale ori a lui Creangă. Autorul *Momentelor* (nu incidental gândite și numite astfel) e un mare „prezenteist" în ordinea lucrului beletristic, cu evenimente și eroi cu tot, — ceea ce implică recursul la o „cauzalitate" pe termen scurt, desfășurându-se precumpănitor „pe orizontală". Creangă strămută în „prezentul epic", cu știutele consecințe de ordin artistic, nu numai ambianța din *Povești*, dar până și despre cele ce se petreceau în *Amintiri din copilărie* ne asigură că „parcă acum mi se întâmplă". Ceea ce echivalează cu o suspendare, oricum cu o „punere în paranteze" a *cauzalității*. Nu astfel se înfiripă operele „cauzaliștilor" Eminescu și Slavici. Și se înțelege de ce. A proceda *cauzal* înseamnă a o lua pe scara spațio-timpului *înapoi*, tot mai departe. Până spre *obârșii*, spre *arhetipii*, spre imemorialul „in illo tempore" al miturilor (Astfel procedase Eminescu în *Memento mori*, *Sarmis*, *Gamenii*, *Strigoii*, *Scrisoarea III*, în drame ca *Decebal*, în „dodecameronul dramatic", iar Salvici în romanul *Din bătrâni*, în dramele *Gaspar Graziani*... ori *Bogdan-Vodă*, în evocările din *Lumea prin care am trecut* ș.a.). Pogorând prin timp spre epoci revolute, cei doi scriitori nu o făceau rupându-se de anume momente și locuri bine determinate ale *prezentului*, cum își plachează gândirea cei ce vorbesc sempitern de „paseismul" eminescian, de pildă, ci — alminteri ar fi și imposibil! — pentru că erau în stare de o echivalentă cuprindere a celor două dimensiuni spațio-temporale. O făceau în virtutea convingerii de atâtea ori invocate de Eminescu potrivit căreia „ex nihilo nihil fit", conjugată cu aceea — amintită mai înainte — cum că *întâmplarea* nu este nimic alta decât o legătură cauzală nedescoperită încă". Ceea ce, pe lângă alte mărturii care ar fi de amintit, subînțelegea și Slavici prin atât de sugestiva între bare de la sfârșitul eseului *Fapta omenească:* „Sunt eu singur și izolat, un privitor numai în lumea aceasta, ori stau în legătură neștiută, dar atât de viu simțită, cu tot ceea ce este și intervine ca parte nedespărțită a întregului în desfășurarea faptelor?"[1].

---

[1] M. Eminescu, *Opere*, XI, ed. academică, 1984, p. 17

[2] Ioan Slavici, *Fapta omenească*, în *Opere*, IX, 1978, p. 548

Pentru Eminescu și pentru Slavici, prin urmare, remediul de opus agresiunii „întâmplărilor" și, totodată, mijlocul ieșirii din „neștiință" era *demersul cauzal* oricât de departe și în oricâte direcții împins. Fiindcă iată ce-și amintea Slavici că zicea Eminescu adeseori: „Nenorocirea cea mare a vieții e să fii mărginit, să nu vezi cu ochii tăi, să știi puține, să înțelegi rău, să judeci strâmb, să umbli orbecăind prin o lume pentru tine pustie și să fii nevoit a căuta afară de tine compensațiuni pentru munca grea a viețuirii"[2]. Încât, globalizând toate acestea, de unde au înțeles să purceadă cei doi scriitori în literatura lor? Dinspre *lumea obiectivă*, care înfățișează ochiului omenesc neprevenit doar priveliștea unui labirint marcându-și hotarele prin hieroglifa „întâmplărilor"? Sau dinspre cea a *subiectivității* umane? De vreme ce inițialul fine de neprimire al lumii obiective pare a fi atât de categoric, Slavici i-a ripostat simetric-neechivoc: „Începutul îl faci cu tine însuți"[3]. El simboliza astfel, evident, o anume dispunere de accente gnoseologice în instituirea raportului *eu-lume*, o ecuație a cunoașterii care de pe la Socrate încoace i-a apărut întregii spiritualități europene drept singura implicând oarecari șanse de dezlegare plauzibilă. Ca să te încumeți a crede că poți cunoaște ceva neîndoielnic dincolo de marginile ființei proprii, trebuie să începi prin a te întreba: *cine* ești, *care* și *cum* îți este alcătuirea, *de ce* și *de câte mijloace* dispui întru a răspunde la toate acestea. Lucruri asupra cărora, precum văzurăm înainte, Slavici, la îndemnul și pe urmele lui Eminescu, ostenise să se tot „dumirească", scrutând gândirea unor postsocratici moderni ca Descartes, Kant, Schopenhauer. Și păstrase asemenea preocupări în miezul cugetărilor sale vreme de o viață întreagă, dacă — reamintim — tocmai în 1921, după ieșirea din închisoarea Văcărești, aprecia a se fi luminat satisfăcător în legătură cu accepțiile de atribuit „apriorismului" spațio-temporal.

---

[1] Ioan Slavici, *Opere*, IX, 1978, p. 665

[2] Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 34

[3] *Ibidem*, p. 662

Necercetat, poate și fiindcă părea puțin important ori ininteligibil, a rămas până acum și un cert paradox al „cauzalismului" multiplu diversificat pe care Eminescu și Slavici îl puneau cu atâta obstinație cât și precauție la temelia scrisului lor beletristic ori transbeletristic. E ceea ce am numi „momentul pascalian" al reflecțiilor fiecăruia. Pentru care motive, spre exemplu, stăruia Eminescu atâta — parcă în a se convinge pe sine — că „Adevărul e în inimă, creierul nu de[cât] lacheul inimei" (*Ms. 2292*, f. 57 v.)? Și tot astfel: „Sucul învietor al gândirii e *patima*. E vorba numai ca această patimă să aibă un obiect nobil și desigur că cel mai nobil e adevărul" (*Ms. 2289*, f. 46). Sau până și în finaluri de poeme: „E menirea-mi adevărul/ Numa-n inima-mi să-l caut" (*De vorbiți mă fac că n-aud...)*. Iar Slavici: „Eu mă întorc iar la cele zise [...]: în inima omenească sunt toate cuprinse!"[1] De asemenea, — reamintind din perspectiva de aici o distingere comentată și mai înainte: „... soarele sufletului omenesc e inima și capul din inimă se luminează: tot ceea ce este adevăr știut de om, mai întâi ca sentiment se ivește și numai apoi e cuprins și înțeles dacă se poate de mintea cea rece, fugară și atât de mică, încât abia va fi putând încape deodată două gânduri deosebite"[2]. Pentru lărgirea cunoașterii, în genere, iar pentru propășirea creației literare mai cu seamă, astfel de prelungiri — însă cu nuanțările deosebitoare — a ceea ce subliniase Pascal referitor la coliziunile dintre „les raisons du coeur" și „les raisons de la raison" nu e de prisos a fi relevate. Pascal stăruise asupra amintitei coliziuni dintr-o perspectivă mai curând a *motivațiilor decizionale*, — *finalistă*, prevestind astfel „clasicismul" francez al perioadei următoare. Marii romantici și postromantici europeni, printre care Eminescu și Slavici, datorită și progreselor psihologiei din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, care prefigura în mereu mai multe chipuri psihanaliza, erau atenți la coliziunea mai sus specificată dintr-o perspectivă a *antecedentelor* ce o puteau ivi și potența, — *cauzalistă*. Ceea ce reprezintă o mutație cu importante consecințe, între altele și pentru literatura așa-numită „de analiză".

---

[1] Ioan Slavici, *Opere*, IX, 1978, p. 582
[2] Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 571

Oricum, reamintim ceea ce credea Slavici despre „gândurile" câte pot încăpea în „mintea [...] atât de mică", să observăm că Maiorescu, în cvasiignoratul lui eseu *Din experiență*, era mai încrezător și mai... perspectivistic-„abisal", când statua; „În conștiința [...] actuală stă pe primul plan al atențiunii o singură idee, pe lângă ea se acociază, însă în al doilea și al treilea plan, încă vreo câteva altele, poate până la șapte..."[1].

Dar să lăsăm deschisă întrebarea despre câte „gânduri" sau „idei" vor fi încăpând în „mintea", în „conștiința actuală" a oamenilor. Să încercăm mai bine a vedea cum e cu „adevărul știut de om", — care „mai întâi ca sentiment se ivește", — în nuvelistica, în romanele, în scrierile de cuprins ale lui Slavici.

*

E de acceptat, firește, precizarea naratorului cum că „adevărul știut de om [...] mai întâi ca sentiment se ivește". Dar adevărurile *neștiute* de el? Le putem trece, expeditiv, cum am văzut că și făcuse scriitorul într-un context anume, printre „întâmplări"? Iar „întâmplările", care-s hieroglifa a orice nu știe omul dinainte, le întâmpinăm lipsiți de orice „sentiment"? Sau cu vreuna din *stările* pe care le subsumăm denominației generice de „surpriză"? Adică: exultând până la pierderea momentană a conștiinței de sine; sau amintindu-se de faimosul postulat al lui Murphy: „Zâmbește! Mâine va fi și mai rău...", —în oricare dintre variantele lui sempitern experimentate de oameni; sau încercând orice stări posibile de stupefacție, fie în bine, fie în rău; sau trezindu-ne adiați de teamă, prinși de neliniște, năpădiți de groază; ș.a.m.d. Or, „cauzalistul" Slavici tocmai de asemenea stări preliminare „adevărului știut de om", și, oricum, stimulându-i căutarea, era atras prin întregul său fel de a fi. Se simțea în stare și, în consecință, s-a voit ceea ce s-ar putea numi un zugrăvitor de personaje, de situații, de evenimente *problematice*, — dacă nu chiar totdeauna și *dilematice*. Așa și numai așa intuise el din bun început că irepresibila lui vocație de „dascăl" își putea face pereche cu aceea de „scrietor". Și cum — aproape invariabil — a înțeles să procedeze? Luând-o dinspre starea sufletească axială: *iubirea*, — cu toate precedențele, metamorfozele, corelativele, antonimele sale. Le urmărea cu fascinație, metodic, *pe verticală* („fire", „impulsuri" „subliminale", cazuistică balansând între sugestiile „angelice" și cele de „advocatus diaboli" etc.), precum și *pe orizontală* (împrejurări, dispoziții intime aparținând prezentului imediat și prelungindu-se din comportamentul global până în stările fiziologice, apoi determinările ambientale — de la cele de tip familial până la intruziunile cadrului comunitar mai larg, a ceea ce aducea „gura lumii" ș.a.m.d.). Iar consecințele? Cu mai multă ori mai puțină îndemânare artistică, orice nuvelă de-a lui Slavici, orice roman al său pun *o problemă de rezolvat*, înfățișându-se ochiului prevenit cu rigoarea unor „silogisme“ câteodată numai travestite în strai epic, însă nu de puține ori și convertite în mari metafore narative. În al doilea rând: înainte de Coșbuc (dar influențându-l cu toată evidența), Slavici întreprinse în nuvelele și în romanele sale „monografia“ câte unui sentiment fundamental, ori și a mai multora deodată, urmărindu-le din cele mai ascunse incipiențe și până la epuizarea firească, la autonimicire, la prefacerea în altceva; iubirea, prietenia, simțul demnității personale înclinând ba înspre orgoliu, ba către subapreciere, ura, arghirofilia, vanitatea, ghimpii revanșei împingând spre vindictă, genunile remușcării alternând cu speranța redempțiunii ș.a., — iată numai câteva esențialități sufletești urmărite epico-monografic, în ipostazele lor autohtone. În fine, departe de a-și restrânge rolul la acela de inerentă „voce narativă“, autorul e determinat de specificul materiei sale prozastice să devină el însuși veritabil „personaj“, când participând cu însuflețire la cele relatate, când recurgând la postúri comentativ-hermaneutice, când autoînvestindu-se în neascuns judecător, când experimentând atitudinile esopice, filosoficești, înțeleptești.

---

[1] Titu Maiorescu, *Critice*, II, 1967, p. 224-225

În felul arătat configurându-se, varietatea problematicii, a personajelor, a texturii evenimențiale din proza lui Slavici este enormă și desigur că nu numai longiva lui viață ori repetata strămutare în medii diferite o pot explica satisfăcător. Există și alte indicii, dintre care mai cu seamă două nu am vrea să le lăsăm în afara atenției. Primul aparține unui anumit gen de „profesionalizare“ și scriitorul l-a evocat sugestiv în amintirile sale despre Caragiale: „Mi se întâmpla din când în când să mă aflu cu Caragiali într-o cafenea, într-un restaurant, la vreo serbare, undeva unde sunt mulți oameni care intră, ies, vin, stau, se duc, și treceau ceasuri întregi fără ca să schimbăm vreo vorbă. Cu toate aceste, petreceam foarte bine împreună. Una dintre marile lui slăbiciuni [ale lui Caragiale, din care înțelegem că și șirianul a reținut ce trebuia — n.n.] era să se uite la cei ce îi trec prin față ori stau în preajma vederii lui, să scruteze mutre, să prindă gesturi și atitudini, o slăbiciune pe care o aveam și eu, ba mi-a rămas până-n ziua de azi. Îmi dedea din când în când cu cotul, îmi trăgea cu ochiul, îmi șoptea: «Ai văzut?», și atâtea era destul pentru ca să ne înțelegem. «Măi! mai zicea câteodată. Natura nu lucrează după tipare, ci-l toarnă pe fiecare după calapod deosebit. Unul e sucit într-un fel, altul într-alt fel, fiecare-n felui lui, încât nu te mai saturi să-i vezi și să-ți faci haz de ei»“[1]. În cazul celui de al doilea indiciu, lucrurile sunt mai delicate. S-a observat și s-a recunoscut de mult excelența aproape fără abateri la care accede Slavici în pătrunderea sufletului feminin, însă asupra cauzelor acestei reușite nu prea s-a știut ce să se spună. Din parte-ne, dacă „psihocritica“ lui Charles Mauron ni s-ar părea mai puțin problematică, am risca formularea câtorva sugestii. Mauron, după cum se știe, pornește în investigațiile sale dinspre viața scriitorilor spre opera acestora, iar și invers abia la capătul demersului său, —

---

[1] Ioan Slavici, *Opere*, IX, 1978, p. 165

ceea ce ni se pare că e cam târziu. Pe de altă parte, el avertizează — judicios — asupra profundei cunoșteri a existenței autorilor abordați „psihocritic", a dibuirii celor mai ascunse taine ale vieții lor, a „obsesiilor" existențiale, a așa-numitelor „mituri personale", care e de crezut fără îndoială că — într-un fel sau altul — își vor prelungi urmele în operă. Numai că, lăsând în afara discuției excepțiile, nu prea numeroase, asupra celor mai intime trăiri ale lor scriitorii anevoie îngăduie să le scape câte o mărturisire. Totuși, oricât de multe ne-ar fi reticențele în privințele arătate, precum și dificultățile de învins, gândim că viitorilor cercetători ai vieții și operei lui Slavici, nu le vor fi cu totul inutile cele ce voim numai să semnalăm aici, ca probabile reazimuri ale preocupărilor și izbutirilor scriitorului în descifrarea și a „perisabilului", dar și a „eternului feminin". Scriindu-i cu jale multă lui Iacob Negruzzi, în februarie 1874, despre moartea la distanță de numai zece zile a ambilor săi părinți, Slavici adăuga: „Era încă un gând în sufletul meu, care predomina. Mi se ivea chipul Louisei mele, și ivindu-mi-se acest chip, sufletul mi se umplea de mișcări, deși nu totdeauna plăcute, destul de puternice pentru a putea exclude orice alte mișcări. Era însă ea în lume, ea, ce pentru mine singură părea mai mult decât întregul univers și este azi, ce atunci da universului valoare. Nu amorul către o femeie comună, acel fel de capriciu motivat, care îndeobște produce o turburare momentană în sufletele tinere, nu o pasiune oarbă cuprindea sufletul meu în față cu dânsa. Era o lume în sine acea în care viețuiam cu Louisa. Viețuind împreună opt ani de zile, sufletele noastre s-au împreunat p'in idei, simțăminte, suveniri și speranțe comune... Dar... ce-a fost, ce n-a fost, nu mai știu!... Capul îmi fierbe! Știu numai c-a fost! C-a fost — și nu mai este"[1]. Vasăzică, de la optsprezece ani și până la douăzeci și șase, Slavici trăise ca într-un fel de primă căsnicie, deși legalizată deducem că nu fusese. Oricum, în pofida multelor incertitudini, putem bănui că ecourile celor petrecute în asemenea răstimp au pătruns în opera scriitorului. Cu atât mai mult, cu cât legătura aceasta de dragoste s-a desfășurat cu mari complicații. O despărțire temporană, fata căsătorindu-se numai pentru șase săptămâni cu altcineva, a fost urmată de acel gen de reluare a relațiilor când „încurc eu mințile ei și ea ale mele"[2]. Iremediabilul trebuie să se fi produs în împrejurări dramatice, dacă Louisa ajunsese să zică: „Nu mă condamna. Am încetat de a mai fi om; sunt o mașină lipsită de voință, care nu dispune de propria-i acțiune"[3]. Să mai reamintim că în 1875 Slavici se căsătorise — pare-se printr-un șantaj — cu Ecaterina Szöke Magyarosy, femeie de moravuri mai mult decât îndoielnice, de care izbuti să scape printr-un divorț pronunțat abia în 1885. După numai un an, în 1886, scriitorul se căsătorea cu profesoara Eleonora Tănăsescu — și poate că nu e de prisos să punem la vedere cele ce-i împărtășea unui prieten, într-o scrisoare din 1907, despre această femeie ce i-a rămas alături până la urmă: „eu am numai ceea ce puțini oameni au, o soție vrednică de a fi pusă în rândul sfintelor“[1].

---

[1] Cf. I.E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, II, 1932, p. 229

[2] I.E. Torouțiu, *op. cit.*, p. 201

[3] *Ibidem*, p. 303 (Cf. șoi p. 231)

Încât, punând într-o (numai) strategic-fenomenologică paranteză sugestiile „psihocriticii“ lui Charles Mauron, să ne întoarcem — spre verificare prin intermediul epicii lui Slavici — la *cauzalismul* asupra căruia am văzut că scriitorul insistase atâta. Neuitând, din perspectiva celor ce vor urma, că asemenea „cauzalism“ presupune și un „finalism“ pe măsură, după cum se poate constata din enunțuri-cheia ca acestea: „Nu dar studiind, ci căutând cu neastâmpăr am trecut eu prin literatura universală, nu pas cu pas am înaintat, ci alergând am rătăcit prin lumea științei omenești [...], spre a mă întoarce iar «acasă la noi»“[2]; „îmi pare mai important să știu cum am ajuns să fiu ceea ce sunt“[3]; „Începutul îl faci cu tine însuți“[4]; ș.a.m.d. Ce e cu acest „acasă la noi“ de semnificație *finalistă* și cu reluarea lui în tot alte variante? E de receptat el într-un înțeles subiectivizant, *stricto sensu?* Pe prietenul imaginar din *Fapta omenească*, scriitorul îl avertizează cât de eronată ar fi o astfel de receptare: „Eu nu biografia mea vreau să ți-o fac [...] Poți, dacă îți vine bine, să iai cele zise de mine drept o alegorie, în care *«tata-bătrân»* sunt bunii și străbunii, *«tata»* e patria, adecă statul, *«familia»* cea număroasă e *«națiunea»*, iar *«mama»* e biserica ori *«mama natură»*, cum îți vine mai bine la socoteală: fă, în sfârșit, ce vrei, căci tot nu vei scăpa de sentimentul că *iubirea consumă voința individuală. . .* “[5]. Reperele indicate îi sunt oricărui om — vrea să zică Slavici — (multi)*cauză* și (multi)*efect* (= „scop“ deductibil și de dorit). Or, dacă toate acestea se prezintă cu asemenea înțelesuri „alegorice“, potrivit singularei *psihanalize existențiale* pe care Slavici și-o meșterise pentru *uz propriu* în viața de aievea și în atât de rămuroasa lui creație, este evident că și beletristica sa prozastică e cazul — și vremea — să fie citită mai puțin *tale quale* decât s-a făcut adeseori. Astfel, acelui „acasă la noi“ devine cu totul inadecvat să i se caute o semnificație *biografică*, ori numai și tanget biografică, — în conotațiile lui fiind de întrevăzut sinuosul, mult complicat prin răspântiile ce-l întretaie, prelungitul *drum* dintre „cauzalismul“ nedumeritor-întrebător și limpezitorul „finalism“ slavician. Asemenea „drum“ implică, de la un capăt la altul al epicii scriitorului, ceea ce psihanaliștii de mai târziu vor naționaliza riguros prin „sinele“ individual și arhetipal, reprezentându-și-l mereu *in actu*, în neostenit-insidioasa asaltare a „eului“ și a „supraeului“ iarăși individualo-comunitar de către — cam neinspirate și restrângătoare denominațiuni! — „pulsiunile“ unui „libido“ dual (în terminologie de astă dată mitolologizantă: *Eros* și *Thanatos* — instinctul fundamental al „vieții“, instinctul cu acțiune nu mai puțin omniprezentă al „morții“). Iar așa fiindu-le semnificația absconsă (uneori fie și în întruchipare larvară, ca și necunoscută autorului), obsesiv repetatele „acasă la noi“, începutul îl faci cu tine însuți“, „îmi pare mai important să și tu cum am juns să fiu ceea ce sunt“, „nu vei scăpa de sentimentul că *iubirea consumă voința individuală*“ dau o altfel de bază hermeneutică ponderii și inter-relaționării *personajelor*, particularităților *ambientale*, celor *evenimențiale* din orice scriere prozastică a lui Slavici. Adică întregii sale „gramatici narative“.

---

[1] V. Popeangă, *Spicuiri din corespondența inedită a lui I. Slavici*, în *Limbă și literatură*, nr. 6, 1962, p. 462

[2] Ioan Slavici, *Opere, IX, p. 628*

[3] *Op. cit.* p. 631

[4] *Ibidem*, p. 662

[5] *Ibidem*, p. 590

Aproximate de către Slavici prin intuiții terminologice specifice numai lui (mult reiteratul „acasă la noi“, cu sumedenia lui de conotații; frecvent invocate „tu însuți“, „gura satului“, „gura lumii“, „năvălnicia“, „scrutarea“, „patima“ ș.c.l.), „sinele“, „eul“, „supraeul“ e de presupus să nu stârnească dificultăți de înțelegere la o lectură a epicii scriitorului efectuată *și cu ajutorul lor*. Au devenit monedă curentă în ordinea cunoașterii *pe verticală* a sufletului omenesc (deși-s controversabile încă), — acum, după Freud, Jung, Adler, Lacan și intensa mediatizare a operei lor. E drept că, în ceea ce ne privește (iar Slavici am constatat că nu gândea esențialmente altfel), e greu pentru un „laic“ să se împace cu accepția pe care Freud o dădea „sinelui“ (= *inconștientului*), reprezentându-și-l cam ca pe un depozit de „deșeuri“ psihice, de câte alte porniri vinovate, rușinoase, indezirabile, relegate în genunile lui de terorile „eului“, canonit ori numai înduplecat cum e — neîntrerupt — de „supraeu“, de opiniile ori numai prejudecățile comunitare. De ar fi așa, nici o inițiativă fecundă nu le-ar sta în putința oamenilor. Oricât de misterios „laborator“ al lăuntrului nostru celui mai profund, acționând parcă de sineși (ca „mama natură“ deseori invocată de Slavici), „sinele“ — deducem din orice *finalizări* ale isprăvilor lui ajunse în orizontul „eului“ — e teatrul unor înfruntări, ciocniri, contaminări reciproc metamorfice de *energii* ca și fizicale, „pure“, disponibile pentru felurite modificări de „funcție“, în ascensiunea lor supusă celor mai neprevăzute *alambicări* până să ajungă în câmpul de forțe — niciodată stereotip preluându-le — al eului“.

Drept urmare, parcă mai profitabil ar fi de vorbit, în acest capăt de preambul la o anume hermeneutizare a epicii slaviciene, de puțin cunoscuta la noi temelie *biologică* a „sinelui“, „eului“, „supraeului“, condiționate fiind ele de acest reazim ca de aisberg (și condiționându-l, la rându-le, variabil), — acum, ca și cu câteva bune mii de ani în urmă. Iar în atare scop, să urmărim fie și numai câteva dintre spusele celui mai strălucit (probabil) filosof contemporan al științelor din descendența lui Stéphane Lupasco: potrivit „concepției triadice a creierului [...], trunchiul cerebral poate fi considerat ca o moștenire a creierului reptilian la mamifere (paleocefale), sistemul limbic — ca o moștenire a creșterii cerebrale la primele manifere (mezencefal) și cortextul asociativ (neocefal) — ca dezvoltare proprie mamiferelor superioare și primatelor, având drept încoronare enorma masă neocorticală a lui [*homo* — n.n.] *sapiens*. „Și: există suficiente indicii spre a presupune că «paleocefalul» trebuie că e sediul instinctelor de procreație, de pradă, de apărare a habitatului, de gregaritate; «mezencefalul» trebuie să fi fiind sediul fenomenelor afective: «neocefalul», în fine, trebuie să fi constituind sediul operațiunilor logice. Concepția triadică poate fi gândită într-un mod necomplex, adică reprezentându-ne creierul uman ca fiind alcătuit din trei straturi cerebrale suprapuse, în fiecare localizându-se fenomene globale (ceea ce uneori tinde să se întâmple). Numai că subansamblurile pot fi considerate tot atât de bine ca moșteniri filogenetice atrofiate și totodată modificate prin reorganizările succesive efectuate în cursul evoluției, însă integral deosebite între ele prin numeroase particularități, printre cale și biochimice. În privința aceasta, dacă există funcțiuni cărora le poate fi delimitat locul în cutare sau cutare subansamblu, n-avem cum să ni le reprezentăm plauzibil decât ca supunându-se interacțiunilor și interferenților din cadrul ansamblului integrator. Misterul triadicității, într-un cuvânt, trebuie căutat ca fiind *unul în trei* și nu ca *trei în unul* [sublinierea noastră — G.M.], nu în «trei creiere», ci în trei subansamble ale unei mașini *policentrice* [sublinierea noastră — G.M.). Iar de e așa, inter-relațiile precar ierarhizate în cadrul celor trei subansambluri ne îngăduie să-i aflăm justificare paradoxului vizând statutul de *sapiens-demens* al ființei umane, jocului permanent și combinatoriu dintre operațiunea logică, pulsiunea afectivă, instinctele vitale elementare, — dintre reglare și dereglare“[1]. Astfel de considerații superștiințificate nu ne îndrumă gândurile, deopotrivă, și spre complicatele demersuri abisale ale mai noilor psihanaliști, și spre întortocheatele „dumeriri“ ale numai aparent vetustului Slavici, — temerarul pogorâtor din abis în abis sufletesc, prin intermediul nuvelelor, al romanelor, al scrierilor memorialistice saturate de introspecție?

*

De-un timp încoace, s-a vorbit stăruitor de excelența cu care Slavici înfățișează fenomenologia relațiilor dintre sexe, dar mai cu seamă o multitudine de ipostaze ale sufletului feminin. Ceea ce-i întru totul de înțeles, după cum vom observa în continuare. Cert e de la intâia privire că și într-o privință, și în cealaltă, prospețimea distingerilor și a notațiilor, adâncimea, ineditul lor, detaliul semnificativ urmărit până la infinitezimal emulează pentru cititorul cât și cât avizat mode, școli, stiluri de s-au perindat — mai ambițios ca niciodată — înspre sfârșitul veacului trecut și în secolul nostru.

De ce, încă din începuturile activității scriitorului, atâta persistență în a explora asemenea câmpuri tematice, — metodic, cu voința progresiv îndârjindu-se în a le lărgi și aprofunda problematica, mobilurile acesteia, arsenalul compozițional și stilistic menit a o pune în lumină potrivită?.

---

[1] Edgar Morin, *Le paradigme perdu: la nature humaine*, Paris, Edition du Seuil, 1973, p. 140-141

Întrucâtva, am sugerat și înainte de ce: 1) pentru că *firea* scriitorului rămânea pururi neîndestulată în a se „dumeri" aspră-și, — introspectiv, dar și prin asemuire cu cât mai numeroși semeni, înzestrată cum era cu un *animus* și o *anima* de o forță (pare-se) egală și, în consecință, purtându-și beligeranțele fără șansa vreunui sfârșit concludent; 2) fiindcă circumstanțele biografice în febrilă schimbare, între care și *mariajele* experimentate de timpuriu, fuseseră punctate de un descumpănitor curs al uimirii în cele două rânduri dintâi, desfășurându-se pe urmă nu mai puțin fascinant alături de o femeie vrednică de pus în tagma „sfintelor"; 3) îmbelșugat distribuitoare de accente ale zbuciumului psihic fusese și dilematica „lume prin care a trecut" în spațiul și în răstimpul său istoric; 4) e de avut în vedere, apoi, polivalența înzestrărilor, între care darul vorbirii cu șart, ca „dascăl" de școală și distribuitor de opinie în problema românilor transilvăneni, precum și vocația de „scrietor" dintre aceia ce se manifestă imperativ-defulator și fără întreruperi, de vreme ce — zicea adeseori Slavici — „nu eram în stare să mă stăpânesc" până nu se vedea „scăpat [...] de neastâmpărul de care eram cuprins"; ș.a.m.d.

Scrutând însă acum nemijlocit textele epice ale lui Slavici, să observăm că, fie și relevând *concordie* în anumite contexte, o luminozitate parcă egală cu sine însăși (mai ales în scrierile de început), desfășurarea relațiilor dintre sexe denotă — în viziunea scriitorului — multiple *tensiuni*, manifestându-se când abscons, când fățiș până la violență și catastrofă. La mijloc e o *competiție* ca și darwiniană, concretizându-se prin *nesincronizarea* aspirațiilor, așteptărilor celor ce-s de dorit dintr-o parte sau de cealaltă, dezamăgirilor reciproce, incomprehensiunii evoluând până la lehamite existențială. Ceea ce-i *incompatibilitate* de statut bio-psihic, Slavici a și explicitat în repetate rânduri, prin mijlocirea diferitelor personaje. În piesa *Gaspar Grațiani, domnul Moldovei,* o auzim la un moment dat pe Sultana Mapeiker consiliindu-o astfel pe Sara, ibovnica terorizată de știrea că va fi părăsită: „Mângâie-te, copilă, voiește, adună-ți toate puterile, aruncă iar mrejele farmecelor tale asupra lui [Gaspar Grațiani — n.n.], fură-l cu dulceața vorbei, cu nourul de pe fruntea ta, ia-i mințile cu un zâmbet îndărătnic". Iar drept concluzie: „noi suntem stăpânele lor [ale bărbaților — n.n.], dacă știm să ne folosim de armele noastre"[1]. În *Peștele pe brazdă,* poveste cu tâlc din 1872, dezvăluirea celor ce interesează aici e de o brutalitate tincturată cu harțagul celor sătui de vârsta la care au ajuns și de îndelunga conviețuire: „— Știi tu ce!? își sfârși baba vorbele. O muiere poate să-și facă bărbatul nebun, — numai dacă vrea! — Ce, zice, chiar așa?! îi răspunde moșul plin de supărare. Mi-ar plăcea mie să văd cine m-a face pre mine nebun, dacă eu sum om înțelept!?..."[2]. Din abundența exemplelor ce interesează aici, să-l mai invocăm doar pe acela al lui Lică Sămădăul, din nuvela *Moara cu noroc*, luminând astfel — deodată cu părerile lui despre spița feminină — și ceea ce era ca un veritabil „călcâi a lui Ahile“ la un ins de o tărie ce păruse fără fisuri. În cauză e scena dinspre final, când, după ce „petrecuse“ în felul știut cu Ana, „privi cu ciudă la dânsa“, o părăsi, mai și învinuind-o că „parcă văd cu ochii cum ai să te împaci cu el [Ghiță, soțul Anei — n.n.] și să-ți verși toată mânia adunată în sufletul tău asupra mea“; după care, silit de o rupere de nori să-și oprească „murgul său fugăreț“, chibzuiește: «De femeie m-am ferit totdeauna, și acum la bătrânețe, tot n-am scăpat de ea!» zise el, apoi o luă la dreapta, pe lângă sat, ca să iasă la pădure și să-și caute un adăpost...“[1].

---

[1] Ioan Slavici, *Opere*, VI (1967), p. 261-262
[2] Ioan Slavici, *Opere*, I, (1967), p. 283

De unde atâtea statornic interes, la Slavici, vizând frumusețile și urâțeniile relațiilor dintre sexe?

Din evidența, devenită „fir al Ariadnei“ pentru mai toate prestațiile științifizate ale ulteriorilor psihanaliști, că *nucleul*, și, totodată, *nodul gordian* al unor asemenea „relații" este Erosul. Adică acea dintotdeauna enigmatică mișcare sufletească ce echivalează cu decisivul început al cunoașterii de sine și de semeni, pentru oricine, când i-a venit vremea să rupă „cordonul ombilical“ — *psihic*, nu *biologic* — care-l legase de cea ce-i dăduse naștere. Iată în ce fel credem că se lămurește cum *trăirile dragostei* constituie nu doar o „temă“ printre altele, ci „supratema“ obsesională, „Alfa“ și „Omega“ pentru întreaga epică a scriitorului, ocupând un loc privilegiat și în scrierile memorialistice ale acestuia, în cele cu caracter estetic, istoric, educațional etc. Magistral e adeseori chipul în care epica lui Slavici ne edifică aspura faptului că din Eros pornesc, materializându-se cu înrudire de substrat și cu unicitate comportamentală, toate rămurișurile afectivității omenești și ale variabilei conștientizări a acestei *divulgări* mai mult involuntară decât voită a lăuntrului specific celor două sexe, până la prăpăstiile sinelui; dar și *disimulare* de către eu — mai adeseori încercată decât și izbutită — a interiorității umane și a mobilurilor ei; dar și *silnicire* a pornirilor divulgatoare ori disimulative de către supraeul de sorginte familială, confesională, etnică, generic socială, naturală — cu prelungiri până în lărgimile cosmice ale acesteia din urmă. Mai curând in spiritul lui Husserl și al lui Bergson ori Proust, decât într-al lui Freud și al urmașilor acestuia,însă percutant și frumos, avea să se exprime ulterior Camil Petrescu în privințele arătate: „este de netăgăduit că iubirea singură surprinde spiritul în devenire. Căci pare-se că participă mai mult decât orice altă funcție omenească, nemediat, la acel elan vital care e principiul devenirii. Ea singură provoacă în spiritele superioare acele complexe înfloriri interioare care pun în valoare toate celulele vii și toate tendințele.

---

[1] Ioan Slavici, *op. cit.*, II (1967), pp. 380, 381

Mai mult decât în vin, în fața morții și în dragoste omul apare în autenticitatea lui strucrutală“[1].

Psiholog și, s-ar zice, *psihanalist* născut iar nu făcut, dar și „consumat“ în asemenea preocupări, după cum am tot arătat înainte, Slavici pare-se că alege cu ingenioasă premeditare artistică modurile de a aduce la numitor comun și tensiunile dintre sexe, și virtualitățile acestora în a intermedia dezvăluirea stărilor ori mișcărilor sufletești până la rădăcina lor din „sinele“ individual, dacă nu și arhetipal. Modalitățile epice la care recurge sunt nenumărate, însă mai recurent-semnificative par a fi două. Una dintre ele e a situării predilecte a peripețiilor erotice în mediul rural cu vechime și tradiții corespunzătoare, sau în localitățile care fac tranzația de la sat spre oraș, deoarece acolo — date fiindu-le contrastele, împestrițăturile socio-antropologice — psihismul *ancestral* e mai autentic și mai bătător la ochi. Cealaltă modalitate mai frecvent experimentată e a lui „coup de foudre“, a *dragostei la prima vedere,* fiindcă, chiar de nu va fi meditat la cele ce-i putea destăinui „mitul androginului“, Slavici intuia că asemenea mirabil chip al „coliziunii“ dintre sexe îl putea duce mai cu înlesnire la dezvăluirea sufletului *abisal,* arhetipal. Și încă în mod de căutare a pilonilor epici de rezistență sta frecvent în atenția scriitorului: acela al „matriarhatului“ de ultimă analiză în materie de *confirmare* și de „ratificare“, dacă — aparent numai — nu și de *alegere* a partenerelui întru Eros. Iată cum se explică și stăruința lui Slavici, dusă până la atâtea „clasice“ izbutiri, în zugrăvirea sufletului feminin; spre a nu mai insista și asupra faptului că, după cât se pare, *eroinele* copleșesc spațiul nuvelelor sau al romanelor nu numai în ce privește numărul, dar și prin postura de protagoniste. Majoritatea celorlalte versiuni ale construcției narative derivă din cele indicate acum.

Să exemplificăm, Iat-o pe Sanda, nubila din *Scormon,* care „nici nu simte vremea lui cuptor, cântă [...] și se perde în tinerețele ei“, în timp ce: „Cât e de lung gardul, de la portiță până la cotitura uliței, [...] l-a măsurat, nici ea singură nu știe de câte ori, cu firul în mână. Jos, lângă portiță, e vârtelnița cu jirebia de tort. Sanda ia capătul firului, îl sucește pe lângă cel dintâi par din gard, apoi merge lăsând firul printre degete, din par în par, până la stâlpul din cotitură; acolo sucește firul încă o dată și iarăși se întoarce înapoi. Vârtelnița se mișcă alene, scârțâind îndelungat, și lasă firul a se dezveli. Din când în când scârțâitura încetează și firul nu mai curge. Sanda fuge la vârtelniță, descurcă firele și iarăși părândă parii. Așa se urzește pânza“[2]. Unde se petrec aceste? Aflăm fără prea multă întârziere: „Jos în vale curge râul; mai sus, pe coaste, răsfirat, se întinde satul prin holde și grădini. Sus, pe culme, paște turma în iarba verde și îndesată. Stâna e așezată tocmai lângă cruce, de unde ochiul cuprinde amândouă văile“[3].

---

[1] Camil Petrescu, *Opinii și atitudini*, București, Editura pentru literatură, 1962, p. 209

[2] Ioan Slavici, *Opere*, II, p. 28-29

[3] *Op. cit.*, p. 32

Vasăzică e vorba de o înjghezare sătească dintre cele ce — distanțate binișor una de alta — perdeluiesc munții pe unde stau să dea în câmpie și acum, ca și pe timpul lui Buerebista. Alte detalii vin să întregească, deodată cu ce trebuie știut la întâia privire despre copilandră, și impresia de arhaitate a locurilor, a îndeletnicirilor, a timpului curgând egal cu sine însuși: „naica Marta [mama Sandei — n.n.] s-a dus cu copiii la stână, badea Stan [tatăl — n.n.] a plecat cu un car de scânduri: Sanda e singură-singurică. Îi mai place afară la uliță. Nu pentru că ar fi trecători, dar afară cântecul vine mai bine. E cald, dar deprinsă e fata la ger și la arșiță“[1]. E, cum zicea Blaga, dovada vie „că în toate ținuturile românești mai poți să găsești și astăzi sate care amintesc ca structură sufletească «satul-idee» [...], care se socotește pe sine însuși «centrul lumii» și care trăiește în orizonturi cosmice, prelungindu-se în mit“[2]. Un veritabil *locus amoenius*.

În astfel de așezări, ce putea să știe despre sine o fată ca Sanda? Că toate sunt cum altfel nu pot fi, începând cu „tinerețile ei“, în care „se pierde“ cu dulce inconștiență, având grijă numai să-și facă lucrul bine — și atâta tot. Cum nimic în juru-i nu iese din cursul firesc al lucrurilor, ce gânduri mai deosebite ar ispiti-o? Ce întrebări și-ar pune? S-ar părea că de nici unele. Însă iată că încă de pe acum, din începuturile scrisului său, „cauzalistul“ Slavici recurge la des uzitata și mai târziu metaforă epică a „întâmplării“, spre a isca și urni din loc conflictul evenimențialo-psihic al nuveletei. Dă peste copilă un cântec de pripas, speriind-o, iar numaidecât după aceea — iată ce stări sufletești și gânduri îi stârnește: „Sanda își veni în fire. Îi părea c-a mai văzut adeseori acest câne, dar unde și cum nu-și aducea aminte. Deodată, fața ei se însenină. — Scormon! strigă ea cu bucurie, ca și când ar întâlni un vechi prieten. Când auzi câinele acest cuvânt, sări iute la picioarele ei, apoi se ridică cu labele pe ea și iarăși îi cuprinse picioarele, sări împregiur vesel, începu să latre, să scheaune și iarăși să-i lingă mâinile. — Scormon! dragă Scormon! zise ea, plecându-se spre câne și netezindu-l. Cât e de slab, sărmanul! Unde e Pascu? La auzul acestui nume, cânele începu să scheaune încet, mai tare, tot mai tare, în sfârșit el își ridică capul în sus și începu să urle. Sanda îl privi câtăva vreme cu mișcare. — Bietul câne! cum urlă! zise ea înduioșată. Scormon, nu urlă! urmă apoi, simțind că lacrimile îi vin în ochi. Cine știe, poate a și murit în cătănie. Bietul câine! Apoi începe a se șterge la ochi, așezându-se pe piatra de lângă portiță. Cine știe, poate a și murit! trei ani vor fi la toamnă de când l-au dus în cătănie. Și mulți mor în cătănie. Se zice că-i bate și-i țin cu mâncări rele. Vai ș-amar! Nu se mai aude nimic de el. Despre alții tot mai vine câte-o veste. Dar el n-are pe nimeni decât pe bietul acesta de câne, care piere de foame. La acest gând, Sanda privi împregiur. Scormon era tupilit la picioarele ei. Ea începu să-l netezească. — Scormon! tu n-ai stăpân. Scormon se ridică și-și puse labele pe genunchii ei, privindu-i în față. Sanda începu a-și face mustrări. De trei ani, de când s-a dus Pascu, ea abia câteodată și-a adus aminte de el. Măcar numai să se fi gândit la el. Și așa nu se mai gândește nimeni altul în lume. Dar atunci când îl luase în cătane Sanda era încă tânără, de tot tânără și nepricepută. Iar el totdeauna a fost bun cu dânsa. Când mergea la stână, iarna, când ședeau seara la sfărâmat de porumb, și primăvara, când oile începeau să fete, totdeauna el îi aducea pe cel mai frumos dintre mieii priori. Cine știe? poate el... Da! de dragul ei el ar fi fost gata să facă orișice. Ar fi dorit să știe unde-i și ce face, și cum e, și ce gândește, ar fi dorit să-l vadă și numai să-l vadă“[1].

---

[1] *Ibidem*, p. 28

[2] Lucian Blaga, *Elogiul satului românesc*, în *Discursuri de Recepție la Academia Română*, București, Editura Albatros, 1980, p. 255-256

Situației acesteia îi succede neîntârziat o alta, cu reeditarea impactului „întâmplării“ — iată cum: „:Naica Marta, se opri la portiță și stete uimită: Sanda ședea jos și netezea un câine străin. — Ce faci, tu fată? — A murit, mamă! știu c-a murit! Urlă cânele. — Cine-a murit? — Pascu! Ia, acesta e cânele lui. — Care Pascu? — Pascu, care era cioban. — Aha! îmi aduc aminte, bălanul! răspunse naica Marta. Dar de unde știi tu? — Urlă cânele, mamă. Să vezi. Scormon! Unde e Pascu? Cânele, la intrarea naicăi Martei, se retrase și făcu un cerc împregiurul femeilor. Acum se opri și ridică capul în sus — Unde e Pascu? întrebă Sanda încă o dată. Cânele începu iarăși să urle. Muma și fata stăteau privind cu înduioșare la cânele ce în limba lui se plângea de singurătate. — Da, nu e a bine! grăi naica Marta într-un târziu. Dumnezeu să-i ierte păcatele! Era băiat bun. Numai știa nimeni să facă brânza cum o făcea el. Bietul câne, cum urlă! Acum, când și naica Marta zisese că Pascu a murit, Sanda ar fi dorit să-i arate că e cu putință ca el să nu fi murit. Cânele poate urla și numai de dor să vadă pe stăpânul său. Văzând însă că și mumă-sa își șterge lacrămile, ea o urmă în casă, fără să-i vină a zice vrun cuvânt. Ceva mai târziu, Sanda iarăși măsură lungimea gardului cu firul în mână, ca și când nu s-ar fi întâmplat nimic“[2].

Și încă o secvență a nuveletei e de trebuință, aici; se va vedea de ce: „Numai în cealaltă zi dimineață se simți urma zilei acesteia. — Ce ți-e, fată? o întrebă mamă-sa îngrijată. — Nimic, mamă. — Ești galbenă ca ceara! — Nu știu! zise Sanda, mergând să dea mălai la câne. Și din zi în zi Sanda se făcea tot mai tăcută, mai galbenă și mai gânditoare. Îi plăcea să iasă seara afară, numai cu Scormon. Acesta, peste câteva zile, încetă a mai urla când îl întreba unde e Pascu, ci scheuna numai privind împregiur, ca și când l-ar aștepta. «Cine știe? poate că nici n-a murit», își zise Sanda. Parcă-i spunea un glas tainic că el trăiește; iar când auzea acest glas, parcă se teme de ceva. Și de câte ori vedea pe Scormon, glasul răsuna în sufletul ei și în răsunetul glasului se ivea frica. Peste câteva săptămâni, naica Marta ieși cu o bucată de mălai. — Scormon! Nimic — Scormon! Nimic. — Tu fată! ia-n vină, cheamă cânele cela. Cheamă fața, cheamă mama, cheamă toți, dar e zadarnic. Astăzi, mâne și poimâne: s-a dus Scormon. Cine știe unde? — păcat de cânele acela! Era bun la casă, grăi naica Marta. Sanda s-ar fi bucurat că a scăpat de el, însă îi părea c-a rămas satul pustiu“[3].

---

[1] Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 29-30

[2] Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 31

[3] *Ibidem*, p. 31-32

De ce am reprodus cu atâta minuție aproape jumătate de text din *Scormon?* Fiindcă secvențele evidențiate astfel prefigurează cam toate particularitățile epicii slaviciene de mai târziu, în ceea ce are aceasta mai izbutit. E, aici, — spre a utiliza o expresie preferată în asemenea cazuri de Tudor Vianu, — „celula germinativă“ a ceea ce a urmat în toate nuvelele și romanele lui Ioan Slavici, indiferent de variabilitatea împlinirilor în materie de artă narativă. Oralitatea stilului, tenta lexicală ardelenizantă la care scriitorul recurge — cu măsură — din rațiuni de autenticitate și de expresivitate denotând un acut simț realistic, dar îndeosebi modul ulterior de alcătuire a „fagurelui“ narativ, specific prozatorului, sunt toate de recunoscut (și de ținut minte) în această primă jumătate din *Scormon.* Și de ce numai în această primă jumătate? Fiindcă scrutând-o pe cea de a doua, observăm repede cum modalitățile de înfățișare a cadrelor evenimențiale, desfășurării conflictului, conturării personajelor, dezvăluirii stărilor sufletești, fuseseră întru totul anticipate de pe acum, iar ceea ce ține de încheierea pur „idilică“ a narației își va găsi în următoarele compuneri o întrebuințare persistentă numai temporar, iar după aceea în chip mai sporadic.

Stilistic vorbind, cu excepția câtorva alăturări de cuvinte care sună dezagreabil, frapează aici — ca și în numai cu puțin precedenta *Popa Tanda* — *concentrarea,* brevilocvența narativă, rezultând nu din sicitate a mijloacelor, ci, dimpotrivă,din abundența lor. Efectul de economicitate multiplu semnificantă rezultă din simțul de *funcționalitate* neprisoselnică, anticalofilică, cu care autorul își calculează demersul epic și efectele scontate: meșteșugită alternanță între ceea ce retoricile antice numeau „oratio recta“ și „oratio obliqua“, cu dialogul și completările instanței auctoriale de un laconism pe cât de performant-pronunțat, pe atâta de sugestiv; remarcabilă întregire reciprocă între ceea ce Ibrăileanu califica drept „comportism“ și „analiză“ în conturarea personajelor; siguranța în a mânui *tranzițiile* narative, cu fericita intuire a alternanțelor care abia mai târziu se vor numi „climax“ și „anticlimax“; pregnanța *etnografică* a descripțiilor, care până la urmă vor constitui unul dintre constituenții forte ai prozei slaviciene; dozarea fără greș a enunțurilor hiperbolizante, menite a semnala creșterea în tensiune a anumitor momente epice, dar și dozarea celor insidios minimalizante, eufemistic formulate; în fine (dar nu epuizând observațiile ce ar mai fi de făcut în ordinea de aici), utilizarea unor *cuvinte* și *sintagme-cheie* ce pot să pară — deocamdată, ori numai la prima vedere — misterioase, chiar ermetice, dar care în tot cazul își vor dezvălui pe deplin înțelesurile prin întrebuințarea lor recurentă de mai târziu.

Globalizând impresiile și observațiile, care-i sensul fundamental al primei jumătăți din *Scormon?* E al activării lămurite a două *nivele* și *instanțe* ale sufletului omenesc — „sinele“ și „eul“ — menite a-l vesti de pe acum pe Slavici drept primul analist „modern“ în cadrul epicii românești, dezvăluitor megistral al pasiunilor subliminale, pictor de mari resurse al sufletului feminin.

„Întâmplarea“ cu câinele Scormon dezlănțuie în sufletul cu ape calme până atunci al protagonistei o *criză* (reiterată în împrejurări mereu altele, mai târziu), care ridică până la pragul conștiinței un *nucleu* al profunzimilor sale sufletești marcat și printr-o situație epică paradoxală: *trăirea* cu întârziere — și într-o temător-ambiguă cunoștință de cauză — a unei „dragoste la prima vedere“ ce se configurase cu ani în urmă. Conștientizându-o, printr-un fin urmărit de scriitor „du-te-vino“ de *autonedumeriri, autoamăgiri, autodisimulări,* alternând cu *luciditatea* șovăielnic descifrându-le *substratul,* până să ajungă pe punctul de *a le destrăma,* de *a le divulga travestiurile,* eroina abia acum ajunge prin preajma luării în stăpânire a *identității de sine.* Iată, prin urmare, punctul și momentul de zămislire a singularei *psihanalize existențial-intuitive,* de strict uz propriu, pe care prozatorul cel mai important din epoca marilor clasici, cu geniu ascuns în straie ca de „cenușăreasă“, l-a făcut emergent în prima parte a nuvelei *Scormon.* Sanda, — comentează parcă într-o doară naratorul, — grație inimitabilului său *stil indirect* și *indirect liber,* era încă prea tânără și „nepricepută“ când îl cunoscuse pe Pascu (*nepricepută,* — cuvânt mereu uzitat ulterior și acumulând maximum de conotații când a trebuit să definească starea inițială a Anei din *Moara cu noroc* și perspectiva din care e de înțeles aceasta, după tot ce a trebuit să i se întâmple). Acum , într-altfel înțelegând cum „de dragul ei“ Pascu „ar fi fost gata să facă orișice“, Sanda simțea îndemnul „să-l vadă și numai să-l vadă“. Prin urmare, automistificator-eufemisticul „*numai* să-l vadă“, — nu mai mult! După ce mamă-sa pare a-i confirma presimțirea că Pascu va fi murit, Sanda concepe și alternativa cealaltă, însă, disimulativ, nu „zice vrun cuvânt“ și se întoarce la urzitul pânzei „ca și când nu s-ar fi întâmplat nimic!“ Iar mai pe urmă? Adiată ca oricine, când îi vine sorocul, de aripa „Sburătorului“ (splendid mit „psihanalitic românesc!), fata asculta rumorile din adâncuri care-i spuneau că Pascu trăiește și, auzindu-le, „parcă se temea de ceva“. I „se ivea frica“ ori de câte ori îl vedea pe Scormon și iarăși auzea „glasul tainic“, încât, la aparent inexplicabila dispariție a câinelui, „s-ar fi bucurat că a scăpat de el“; numai că, în același timp „îi părea c-a rămas satul pustiu“. Insolit „fetiș“ al dragostei, dintre cele de care ulteriorii psihanaliști au învățat să spună atâtea, — acest câine!... Și, atunci, ce-s alternanțele acestea de speranță, teamă, frică, încheiate prin nu știu ce senzație de frustrare? Nu-s decât urcușul în meandre a instinctului „vieții“ din genunile „sinelui“ până în zariștea „eului“,, adică abia acolo unde i se ratifică identitatea, unicitatea, dreptul *de a fi;* și nu oricum, ci îndeosebi printr-un suprem argument justificativ: Erosul. Luând forme primare, inițial, — oricâtă „poezie“ inefabilă îi stimulează ivirea, — Erosul dobândește ipostaze și mai diversificat-înnobilatoare, cu vremea, în cazul celor având un „sine“ suficient de dăruit cu resurse benefice, — cum Slavici n-a ostenit să demonstreze viață întreagă, prin scrisul său belestristic, memorialistic, publicistic.

Dar, apucând pe drumurile robinsonicei lui „psihanalize“ existențiale încă de pe când chibzuia o asemenea scriere de început, îi rămăsese străină lui Slavici cea de a treia instanță căreia sufletul omenesc nu i se poate sustrage, — „supraeul?“. Cum ar fi putut să se întâmple așa? Automistificările, disimulările, „teama“, „frica“, frustrarea de care am văzut că — simultan ori succesiv — fusese încercată eroina stau dovadă că emergența „sinelui“ uman echivalează cu un neîntrerupt drum în necunoscut. Tatonant „drum“, obstaculat îndeobște de vămile „eului“ și, îndeosebi ale „supraeului“ *familial*, iar mai apoi ale celui *larg social;* dacă nu și — în certe împrejurări cu care psihanaliștii de profesie ne-au cam rămas și până în clipa de față datori — ale celui depășind în atâtea privințe chiar „cenzurile“ *naturii;* adică ale „supraeului“ resimțit ca *metafizic*. Cum poate fi estimat acel „dincolo de bine și de rău“ al lui Nietzsche? Dar „Sein“-ul heideggerian? Dar eminescianul „Și noi simțim că suntem copii nimicniciei,/ Nefericiri zvârlite în brazdele veciei“ *(Preot și filosof?)* Să nu ne fugă gândul, însă, atât de departe! În *Scormon*, instanța „supraeului“ e prezentă fugar, în întruchipările-i anume, acționând în treacăt și puțin semnificativ (dincolo de răsfrângerile subiectiv-deductibile pe care le-am indicat), — cu mult sub poderea pe care o și dobândise cu puțin înainte, în *Popa Tanda*, dar mai cu seamă sub aceea, debordantă ulterior, din *La crucea din sat* , emblematica *Gura satului*, umoristic agitându-se în *Crucile roșii*, fatidic răvășind existențele și rosturile omenești în *Moara cu noroc*. Un „supraeu“ cât se poate de pașnic și cam placid reacționând la zănăticiile crezute ca ținând de vârstă ale Sandei ni se înfățișează sub chipul „naicăi“ Marta, puțin atentă la împrejurarea că fiică-sa devenise după ivirea lui Scormon „tot mai tăcută, mai galbenă și mai gânditoare“, manifestându-se mai lămurit abia prin exclamația a pagubă: „— Păcat de cânele acela! Era bun la casă...“

Nu mai puțin semnificativă e secunda parte a nuveletei, pe care Slavici a separat-o de prima prin „suspansul“ abia mai pe urmă devenit inteligibil al dispariției lui Scormon din sat. La început ne întâmpină o priveliște evocată — s-ar zice — cu nu știu ce plăcere de a tărăgăna lucrurile, însă care, urmărită cu puțină atenție, ne edifică asupra faptului că scriitorului i-a izbutit aici primul autentic *locus amoenius* din epica românească: „Trei văi și trei dealuri: cale scurtă-n tinerețe: cine o face în voie bună a sosit la Măciniș fără chiar să bea apă din izvoarele din cale. Jos în vale curge râul; mai sus, pe coaste, răsfirat, se întinde satul prin holde și grădini. Sus, pe culme, paște turma în iarbă verde și îndesată. Stâna e așezată tocmai lângă cruce, de unde ochiul cuprinde amândouă văile. Un nuc bătrân și stufos dă umbră păstorului. Berbecii sunt bătăuși, mioarele sunt grase și mieii zburdalnici, dar păstorul totuși e tăcut. Zadarnic ia fluierul în mână; doina nu mai are farmecul pe care-l avea odinioară. — Scormon, ține! Scormon sare și se repede între berbecii care se bat în capete, despărțindu-i pe șapte în șapte părți, apoi rămâne stând cu capul ridicat, ca să vadă dacă lupta e sfâșită. Iar când vede că toți pasc, latră încă de câteva ori, ca semn al privegherii sale, și se întoarce încet lângă stăpânul său. Aci se întinde, își pune capul pe labele de dinainte și rămâne urmând cu ochii săi mișcările lui Pascu. Din când în când, ciulește, tresare, ridică capul ori mormăie, parc-ar fi simțit ceva nepriincios"[1]. E pace, armonie între natura unui asemenea ținut și vietățile făcute să se dedulcească cu verdeața lui, —în pofida trecătoarelor bătălii berbecești. Iar cititorul se simte împăcat și el, înțelegând că asupra câinelui oploșit în gospodăria naicăi Marta nu se abătuse vreo nenorocire, ci, cu simțul infailibil al unor astfel de viețuitoare, el numai alergase la stăpânul întors „din cătane". Totuși, ca în orice *locus amoenius* conceput mai realistic decât la vremea întâiei sale iviri în literatură, trebuia și ceva menit să estompeze — fie și temporar — seninătatea locurilor și a cursului lucrurilor. E starea de spirit a lui Pascu, ciobanul despre care aflasem din reflecțiile Sandei că e singur pe lume, iar acum, lipsit de agitația de la cătănie și de vremelnicele prietenii ce va fi legat acolo, nu-și mai găsește locul și parcă nici rostul, nici vrednicia de care își amintise naica Marta. E într-o apăsare sufletească ce-i întregește într-anume chip portretul, motivând ireproșabil *firescul* celor ce aveau să survină: „Pascu nu-l vede [pe Scormon, vigilența lui canină — n.n.]. El se simte singur. Câtă vreme a fost în cătănie, adeseori și-a adus aminte de el. Muntele, turma și Scormon au fost prietenii din revărsatul tinereților lui. Acuma însă, de când a sosit acasă, parcă e sătul de traiul de mai nainte. De patru săptămâni, își paște turma și încă nu și-a botezat chiar nici pe berbecul ce poartă clopotul cel mare. Poate cu vremea, cu zilele, lucrurile iarăși vor intra în firea lor de mai nainte"[2].

Și se întâmplă ceea ce trebuia să se întâmple: „Scormon ridică capul, se ridică de tot, privește ciulind în vale, apoi, ca lăsat din pușcă, se duce peste gropi și tufișuri în jos. — Unde, păcate, se duce cânele așa? Scormon, Scormon! Scormon n-are vreme să stea de vorbă. Pascu se ridică și privește în urma lui. Din vale șerpuiește, albă și netedă, poteca îngustă. Jos, unde se pierde în dosul spinișului îndesat, Pascu vede o femeie venind grăbită în sus. Scormon merge drept la ea, apoi joacă împregiurul ei, se tăvălește, latră, sare pe ea și iarăși ia calea înapoi până la Pascu. — Ce-i, Scormon? Cine e aceea? El ar spune dac-ar ști vorbi. Dar scheaună, sare, latră și iarăși fuge la Sanda, și de la Sanda la Pascu, și de la pascu la Sanda, cale tot mai scurtă, până ce nu îi poate vedea față în față. Sanda se oprește cu obrajii aprinși înaintea lui Pascu. O, dacă n-ar fi plecat, dacă n-ar fi venit, dacă n-ar fi aici! Pascu o vede și-și aduce aminte de ea. Da, e Sanda lui badea Stan. Parc-o vede acum tot cum era înainte de trei ani, dar totuși parcă tot nu e cum a fost atunci. Parcă e — ferească Dumnezeu — cum! Ar voi să-i spuie o vorba, dar nu o găsește, tocmai de aceea. — Mi-a spus Florea lui Butuc c-ai venit acasă! grăi Sanda înăbușită. Pascu abia putu să o audă. Da! am venit acasă. Și Florea a venit acasă, răspunse el căutându-și vorbele. Am turmă frumoasă. Patruzeci și șase de berbeci, o sută șasezeci și două de mioare și optzeci de miei. — Frumoasă turmă!"[1] Iar de vreme ce începuse astfel, etnograficește, schimbul de vorbe se mai prelungi câtva în același mod punctat de lungi întreruperi și de o logică urmând mișcarea învălmășită a stărilor sufletești, „șoadă" — ar zice transilvănenii, dindărătul căreia îl simțim pe narator râzându-și cu bonomie. Cuvintele de despărțenie sunt ca în *La pârâu, Spinul,* ori *Scara* lui George Coșbuc, care, ca în atâtea rânduri, îi calcă pe urme lui Slavici; iar spre sfârșit, dăm de un tipar verbal pe care se vede că și Eminescu îl reținuse, dându-i funcție de refren mereu reluat în sonetul *De-or trece anii...:* „— Eu mă duc acasă! zise Sanda cu glas tremurător. — Te duci acasă? — Da! mă duc! răspunse ea, plecând. Pascu plecă în urma ei. Acuma se opri Sanda. — Dar unde ai plecat? o întrebă Pascu. — Am fost numai iac-așa! — Ce duci în cârpă? Sanda privi la cârpă, apoi la Pascu. Ochii începură să i se împăinjenească. Scormon văzu cum o lacrămă se strecură în jos pe obrazul ei și începu să scheaune, văzând c-acuma nu e bine. — Ți-am adus niște struguri! zise ea, fără ca să-și șteargă lacrăma. Sărmanul [adică, tam-nesam, se referă la Scormon — n.n.], a venit la noi. Mai departe nu putu vorbi. Nu știu ce și nu știu cum... Pascu se simți că nu se mai știe... Fără de a putea să-și dea seamă în ce chip, el se trezi că îmbrățișează pe Sanda. Scormon privea neclintit la ei"[2].

---

[1] Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 32-33
[2] Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 33

După toate acestea, ce i-ar mai fi rămas naratorului de adăugat? Doar un nou suspans, reluarea — ca de poem — a laitmotivului cu care începuse partea a doua, precum și o frază ultimă, de tip „deschis" spre deslușiri lăsate în seama cititorului: „În toamna viitoare, peste trei dealuri și trei văi, în umbra unui tei era o trochiță. Scormon e culcat lângă ea și privește în tăcere cum copilul se joacă cu mânuțele lui, bombănind vorbe de tainic înțeles"[3].

Ca și nuvela *Popa Tanda* (1875), căreia îi succede nemijlocit în *Convorbiri literare,* — deși de pe un alt tărâm al vieții și cu o altă dispunere de accente pe năprasnic descoperita „verticală" a stărilor sufletești, — *Scormon* (1875) e o capodoperă de spontaneitate, concentrare și firesc în ordinea narativă. Acolo, în *Popa Tanda,* ca și în *Budulea Taichii* (1879), sau în atâtea ulterioare scrieri vizând o „datorie" nedeclarată programatic — ca la mai târzii poporaniști — față de țărănimea românească a Transilvaniei, accentul-matcă al desfășurării epice cădea apăsat pe comportamentul pilduitor al protagonistului, oricare i-ar fi fost demersurile. În prim-planul atenției era, așadar, o atitudine existențială subsumată constant acelui „încotro mergem?" ce-i înscris dintotdeauna în destinul nostru etnic de „europeiști" la hotarul dinspre vifor — și de care e vreme de când între mulți dintre români pare-se că s-a cam uitat. Părintele Trandafir și Huțu al lui Budulea nu fac caz de rectitudinea caracterului și de morala cetățenească, deși le au firesc pe amândouă, sau luptă să și le recâștige când își suprind porniri de a abdica de la ele. Se cheamă că în viețuirea lor precumpănesc veghea „eului“ și *memento*-ul „supraeului“ comunitar: etnic, moralistic cu substrat de fervoare religios-creștinească ori și fără aceasta (Nu degeaba părintele Trandafir evoluează în reprezentarea poporenilor săi de la ipostaza de „omul lui Dumnezeu“ la aceea de „omul Dracului“, sfârșind prin a li se înfățișa drept numai un vrednic „făptuitor“ a ceea ce se cade și se impune, — acolo, în *locul* ce au crezut de bine să i-l „potrivească“ puternicii ecleziastici, neprevăzând cu câtă modest-tenace vrednicie va învăța *el* să „și-l potrivească“. Redutabile virtuți ale „supraeului“ ancestral, nutrit din tradiții ale destoiniciei tot una și una, știau părintele Trandafir și Huțu să-și ia în sprijinul „eului“ lor *făptuitor* pentru sine și pentru semeni! Unde-s ele acum?...)

---

[1] Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 33-34
[2] *Ibidem*, p. 34-35
[3] Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 35

Aici, în *Scormon*, s-ar zice că precumpănește „idila“ pură, adică o fantazare melioristă de care oamenii secolului din urmă au învățat — îndeosebi de la psihanaliștii cu unilateral-malefică reprezentare despre psihismul uman matricial — să-și râdă, în ipostaza ei artistică, să și-o reprezinte cu neîncredere disprețuitoare ca mod viețuitor la nivelul existenței de aievea. Și totuși: în viața obișnuită, parcă tot mai cazanieră de la o vreme, *idila* poate fi atributul vremelnic al unei anume vârste, dar în artă îi e cu putință pictarea cu finețe a psihismului — cât și cum s-a putut și se mai poate salva de la macularea de obște. Cu condiția să-și afle meșteri zugravi la Longos, al cărui roman *Daphnis și Hloe* intră și astăzi în zestrea oricui se pretinde „om cult“, fie și din calcule snobe. Că între „clasicii“ cei mari din precedentul secol s-a întâmplat să se ivească un zugrăvitor de „idile ca Slavici, nu e de luat nici acum doar sub beneficiu de inventar. Și n-au îndreptățirea s-o facă îndeosebi cei ce nu s-au apropiat, fie și cu minimă luare aminte de scrieri ca *Scormon*. Oricât de economicoase mijloace a pus Slavici în joc, evocând figuri ca Sanda, Pascu, dar îndeosebi fugara apariție a „naicăi Marta“, ele-s adevărate și memorabile. Asemeni chipurilor din icoanele de sticlă, care tot în Transilvania își au obâșia. Sau ca acele siluete uluitor de sugestive pe care însumi le-am văzut întruchipate cu repeziciune sub ochii noștri, ai unor drumeți ce se abătuseră prin ținutul „pădurenilor“, scrijelate, „după natură“ cu „brișca“ de niște localnici, dintr-un lemn de frasin înnegrit de căderea trăsnetului. Uluitor e cu deosebire „personajul“ Scormon, care nu la întâmplare dă și titlul nuveletei. „Fetiș“ al dragostelor incipiente (despre care psihanaliștii știu să dizerteze abundent), el e și dezvăluitorul stării sufletesti ce scoate „sinele“ eroinei din dormitare. E principal „agent de legătură între protagoniști, iar prin aceasta — implicit — și axul compozițional al scrierii, truculent găsit. Înainte de orice, însă, e o vietate particularizată comportamental cu rară precizie, susținută de-a lungul narațiunii cu umor și ingeniozitate pe hotarul dintre „animalier“ și „omenesc“, devenind prin aceasta cu nimic mai prejos de faimosul Colț Alb al lui Jack London.

Celelalte nuvele de structură „idilică“ (și nu numai), îndeosebi *La crucea din sat* (1876) și *Gura satului* (1878), au fost discutate eminent încă de marii comentatori interbelici, — cu deosebire, de G. Călinescu, — așa încât le vom urmări abia cu câte o observație-două, din perspectiva ce ni-i proprie aici. în *La crucea din sat* sunt reluate — cu relativ mai multe ramificații narative și cu personaje mai numeroase — încatenările psihice care, esențialmente, fuseseră descoperite în *Scormon*. Principalii actanți ai desfășurării întâmplărilor, Ileana și Bujor, descoperă cu întârziere, ca și Sanda ori Pascu din *Scormon*, cât de neînlocuit sunt unul pentru altul. „Coup de foudre" căruia i s-a ignorat ivirea, deoarece Bujor, cu statut între „slugă" și „copil de suflet" în gospodăria cuprinsului Mitrea Boarului, crescuse ca un fel de „frate" al Ilenei încă mult înainte de vârsta problematică. Specificul — și certa valoare artistică ale nuvelei rezultă dintr-o mai spectaculoasă dinamică a „sinelui", „eului", „supraeului", cu deplasarea atenției naratorului către acestea din urmă, inclusiv verva în a le urmări fenomenologia, apoi dezinvoltura sintactivă , lexicală, o mai meșteșugită supraveghere a efectelor stilistice, umorul subiacent. O comedie a orgoliilor și vanităților ultragiate se iscă dintr-o mustrare nechibzuită adresată lui Bujor de badea Mitru, care — observă naratorul parcă în trecăt, râzător-eufemistic — „gândea foarte puțin". La efecte notabile se ajunge tot prin urmărirea (cu aplomb și mascat amuzament) a „rațiunilor inimii" și a concretizărilor acesteia în suceli ale logicii personajelor, în „obsesii" de felul celor ce se dovedesc până la urmă a fi „mult zgomot pentru nimic", în „încercările de forță" sau numai inexperiența comportamentală pe planul vieții afective și în frământările sufletești la care duc toate acestea. Iată o probă de înfruntare a orgoliilor: „S-a dus Bujor [de la casa luiMitrea Boarului — n.n.] și Ileana l-a lăsat să meargă. Măcar nici atâta nu i-a zis: «Mai vino câteodată pe la noi». Când el se gândea la asta, începea pământul să se clatine sub el. Naica Floare [mama Ilenei — n.n.] a zis vorbe mai grele. Pe ea nu era însă Bujor atât de mânios. El era mânios pe Ileana, pentru că n-a zis nimic. Tot se gândea la Ileana și, cu cât mai mult se gândea, cu atât mai mânios se făcea, și cu cât mai mânios era, cu atât se gândea mai mult. În sfârșit, a ajuns că nici nu mai gândea la alta decât la Ileana"[1]. Asemenea eșantioane de scriitură narativă îl distanțau enorm pe Slavici de tot ce se experimentase mai înainte în materie de cazuistică intimă, precum și de toate încercările asemănătoare — în domeniul psihologiei țărănești — ale prozatorilor ce-i erau contemporani. Și în privința documentației etnografice — obiceiurile împinse până la ticuri de la lucrul câmpului, de la sărbătoarea Paștelui ș.a. — Slavici începea să nu mai aibă egali; necum prin convertirea acestora în plasmă narativă, ori iscusința de a-și defini eroii, grație distribuirii fără greș a elementului etnografic ce i se potrivea fiecăruia.

În *Gura satului*, cealaltă nuvelă în care striațiile „idilice" și preeminența etnograficului dau carnație peripețiilor și noimă inconfundabilă eroilor, s-ar zice că Slavici, ajungând pe punctul de a se întrece pe sine, trebuia să-și caute alt spațiu de desfășurare a marilor sale virtuți de analist. Ceea ce se va vedea că el începuse a intui. În *La crucea din sat*, întreg simulacrul de întâmplări dezbinătoare (între bătrâni și tineri, între cei tineri — ei în de ei) se destramă prin aceea că, la momentul oportun, Ileana a știut cum să privească la Bujor, „lung și blând". Iar la urmă de tot, spre buimăceala nededatului cu ideația tată al fetei, „Ileana ședea pe laița de dinaintea casei luiStan și se săruta cu naica Sanda, muma lui Bujor"[1]. Dincoace, în *Gura satului*, vrăjmășiile se înăspresc, fiindcă purced din cauzalități mai anevoie de anihilat. La mijloc e înainte de toate averea, care-i face pe sătenii ce-o au să-și smintească orișicât de puțin mintea și purtările din pricina făloșeniei de a se ști cine sunt. În al doilea rând, de vină pot fi și părerile celorlalți, „gura satului", tinzând să le supraliciteze vredniciile și însemnătatea până într-atâta; încât ajung să se judece și ei astfel, chiar și de sunt cumpăniți din fire. Iar de aici și până la a călca alături cu bunăcuviința și câte mai țin de ea, pasul nu e prea greu de făcut. Cam așa par să stea lucrurile, în preambulul nuvelei *Gura satului*, cu Mihu Saftei și Cosma Florii Cazacului, gospodari fruntași amândoi, dintre cei „care nu-și numără averea pe boi, ci pe juguri" și ajung să nu-și mai găsească „în tot satul oameni pe plac", deoarece: „Oamenii cumsecade, mai ales după judecata Cosmii Florii Cazacului, sunt puțini și, dintre aceștia, unul ar fi cum ar fi, are însă obiceiul de a striga prea tare când vorbește, altul e minunat, dar e deprins a face glume proaste, și iarăși altul, care ar fi cel mai bun dintre toți, e cumnat cu Stan, numit Gură-Spartă"[2]. Încât, având Mihu Saftei o fată, pe Marta, după care „nevestele și babele pizmașe de tinerețe grăbesc la portiță și privesc în urma ei", iar Cosma Florii Cazacului un fecior, care, „când calcă, puntea [îi] scârțâie sub picioare"[3], „gura satului" găsise de cu vreme că „prea se potrivesc tinerii la stare și la făptură", iar Mihului și Cosmii „le plăcea să se mângâie cu nădejdea de înrudire"[4]. Urmarea e că, în câteva pagini magistrale de evocare a unor astfel de ceremonialuri sătești, naratorul grăbește a prezenta minuțions cum și-a trimis Cosma Florii Cazacului pețitorii la Mihu și cu ce aparentă mulțumire de „cistea" ce li se face — soț, soție, fiindcă i-au primit și i-au omenit, dându-le de înțeles — părinții cu deplină încredințare, fata cu numai ambiguă supușenie — că-s gata să facă logodna. Survine însă un incident neprevăzut și o cauză mai ascunsă, care zădărnicesc totul. În duminica hotărâtă pentru logodnă, se întâmplă că dimineața, având drum spre casa satului și spre biserică, viitorii cuscri se întâlnesc la capetele dimpotrivă ale unei punți pe unde urmau să treacă, își dispută întâietatea străbaterii unui spațiu prea îngust pentru amândoi, alunecă în vorbe mușcătoare și în jigniri fățișe, iar așa fiind — și logodna se năruie.

---

[1] Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 41

---

[1] Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 59
[2] *Ibidem*, p. 67
[3] Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 62
[4] *Ibidem*, p. 63

Un asemenea incident, încă nu de maximă semnificație, își va avea echivalentul de anvergură în ulterioara nuvelă *Moara cu noroc*, vizând intruziunea singularei „psihanalize“ slaviciene peste tot, în scrisul său, — de care numai Șerban Cioculescu, — critic vrednic în multe privințe, numai că prea habotnic „cartezian“ în felul de a raționa, — n-a catadicsit să ia act, la o comemorare a scriitorului. Disputa de pe punte fusese numai „cauza imediată“, pur *ocazională*, urmând altora, infinit mai profunde, de care unii dintre eroi știu câte ceva, însă nu suficient și, nereflectând asupră-le, trebuie să treacă timp până le vor dibui consecințele. „Semnalele“ trebuitoare, naratorul începuse a le da încă din prima pagină a nuvelei: „Nenea Mihu are doi feciori voinici și o fiică frumoasă. Feciorii, fiindcă sunt doi și feciori, oricât de voinici ar fi, stau sub poruncă părintească; Marta însă e una singură, adecă nu mai are în casă pe nimeni deopotrivă cu dânsa. Încă pe când era în fașe, Marta avea obiceiul de a pune toată casa în mișcare [...] Și cu cât creștea, cu atât i se lățea stăpânirea, căci — vorba lui nenea Mihu — fata mare-i cinstea casei“[1]. Dintre mai multe altele, să mai punem la vedere doar un astfel de „semnal“ avertizând asupra multi-cauzalităților ascunse ce puneau sub semnul întrebării plănuita logodnă. E în dimineața zilei cu pricina, când, după un somn bântuit de coșmaruri, Mihu are următorul schimb de vorbe în contrasens cu Marta, nevastă-sa: „— Mihule! îi zise ea cu stăruință. Eu nu știu ce e de capul Martei. Aseară a stat până târziu pe laița de subt părul din fundul grădinii! Când s-a întors apoi în casă, era mâhnită și tăcută, iar după ce s-a așezat la odihnă, mereu suspina, mereu se zvârcolea în culcuș și plângea prin vis de se înăbușea. Eu nu știu ce o fi... sfârși ea ștergându-și lacrămile. — Nu știi! grăi Mihu îndârjit. Se vede că nu știi! Ba s-a bucura că iese din casă. Se vede că eu mă bucur; se vede că tu te bucuri! Știi că nu ne mai rămâne nici câne, nici pisică dacă pleacă ea. Toată casa se duce cu dânsa. Îi era greu Mihului la inimă, dar nu se arăta și nu-și dezvelea slăbiciunea chiar nici înaintea nevestei“[2]. Motivația cauzală a dezolării părintești, față cu iminența pustiului pe care l-ar fi lăsat în casă măritișul fetei, devine însă aproape aleatorie, comparând-o cu ce era în sufletul Martei. Naratorul își prevenise cititorii din vreme că la horă, cu alte prilejuri, Marta și Toader [prezumatul logodnic — n.n.] vorbesc numai așa, ca să nu tacă“, pe când... Iată — laitmotiv slavician al *dragostei la prima vedere* — încotro zburau gândurile Martei: „În horă, Miron [un tânăr oier ce cobora duminica în sat — n.n.] totdeauna e cumpătat, încât parcă numai șuguiește cu jocul [...] Când stă însă și-și ridică fruntea ieșită din față, fetele tresar sub privirea lui. Un cap bălan cu părul lung până pe umeri, cu o față albă și străbătută ca de-o răsuflare de rumeneală, cu doi ochi mari și albaștri ca fața cerului privită de pe culmea muntelui. Totdeauna e în această față ceva ce nu se mai găsește în alte fețe, un fel de tristeță, un văl de gânduri, iară în surâsul de pe buzele lui ascuțite totdeauna e ceva ce-ți deschide sufletul“[1]. Iar așa fiind Miron? „Odată, de mult acum, cântase atât de frumos, încât vremea se întârzia și singură Marta mai cuteza să rămâie șezând pe iarbă [la întoarcerea de la horă, flăcăi și fete împreună — n.n.] — S-au dus toți! grăi Miron îngrijat, când se văzu singur cu Marta. — Nu-mi pasă! îi răspunse Marta încălzită. Cântă mai departe. — Dar e târziu! — Cântă! îi zise ea încă o dată. Miron se simți cuprins de un fel de beție, se așeză pe doaga fântânii și începu să-și verse sufletul într-o doină ce se perdea în liniștea serii. Marta ascultă câtva timp dusă, apoi se ridică, se aproprie încet de fântână, se așeză lângă Miron și își răzemă capul de umărul lui. Miron, simțind răsuflarea ei caldă și undoiarea sânului mișcat de bătaia inimii, tresări cuprins de o îngrozitoare uimire. — Cântă mai departe, căci grozav de frumoasă e doina! îi zise ea cu stăruință, apăsând mâna pe umărul lui. — Nu mai pot, îi zise el, răsuflând din greu, apoi se ridică. — Bine, zise ea. O să cânți altădată. Miron privi câtva timp în fața ei, îi apucă după aceea mâna și grăi: — Marto! Dacă tu ai ști cât de bine mă simt când te văd, când îți aud glasul, când mă privești, dac-ai ști cât de bine mă simt când mă gândesc la tine, nu știu cum, dar parcă ar trebui să plângi. — Știu, Miroane! îi răspunse ea, fiindcă și eu mă simț bine când sunt aproape de tine. După aceste ei își mai steteră câtva timp tăcuți, în față, apoi Marta plecă spre casă, iară Miron rămase privind în urma ei. E de mult de atunci, și de atunci Marta n-a mai fost singură cu Miron“[2].

---

[1] Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 60-61

[2] *Ibidem*, p. 80

... N-a mai fost Marta singură cu Miron, după ce înțeleseseră ce înseamnă „să te simți bine“ în lume, — spunându-și-o unul altuia, — și totuși numai singură cu dânsul în suflet rămăsese după aceea: „Acum zilele îi păreau prea lungi și peste puțin se înspăimânta de scurtimea lor. Acum ar fi dorit să fie aproape de Toader și să privească în ochii lui binevoitori, și peste puțin îi venea să fugă la mumă-sa și să strige: «Mamă, nu mă mărita!»[3] Nici n-au trebuit părinții s-o mărite după Toader, fiindcă, după înfruntarea de pe punte și după ce „gura satului“ începuse să dea zvoană despre dragostea martei pentru Miron, Cosma Florii Cazacului și-a trimis pețitorii să retragă vorba despre logodnă. Toate acestea, însă, nu l-au mai luat pe Mihu prin suprindere, fiindcă, edificându-se între timp, soția apucase să-l înștiințeze despre dragostea Martei și despre identitatea alesului ei. Într-o secvență narativă dintre cele mai tensionate, Mihu, adânc lovit în orgoliul său de bogătaș, își probozește fata cum niciodată nu mai făcuse, iar aceasta îi ripostează — sfâșiindu-și sufletul între dragostea față de părinți și cea pentru Miron — într-un chip ce vestește tragica distincție sufletească a Siminei din nuvela *Pădureanca*, a Persidei din romanul *Mara*: „— Marto! zise Mihu înăbușit. Dar ce să-ți zic? Tu mergi de capul tău? — Nu merg, tată! îi răspunse ea.

---

[1] Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 64

[2] *Ibidem*, p. 64-65

[3] Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 76

— Nu mergi? dar umbli și vrei să te măriți precum te poartă gândul, grăi Mihu. — Nu vreau! răspunse Marta, hotărâtă. — Atunci ce vrei cu acel ticălos? strigă Mihu purtat de patimă. Marta se zgudui în tot trupul, obrajii i se roșiră, ochii i se umplură de văpaie, buzele începură să-i tremure; ea făcu un pas înainte, apoi zise cu răceală: — Taică! nu zice că e ticălos, căci îți batjocorești fata! Aceste cuvinte erau grăite cu atâta simțire, încât Mihu deodată nu mai știu ce să-i facă, ce să-i zică. Marta se apropie și se alipi de dânsul, își așeză brațul pe umărul lui, apoi grăi: — Lasă, taică, nu te supăra! Nu fi mâhnit! Nu am să-l uit în viața mea, dar niciodată n-am să vă vorbesc despre dânsul. El s-a dus, pentru ca să nu se mai întoarcă. Poate însă că, dacă l-ai cunoaște, i-ai zice să rămâie, atât e de nu știu cum, încât nu se poate să-l vezi și să nu-i duci dorul. Nu cer să-l mai văd, dar doresc, taică, să-l vezi și tu, apoi mărită-mă după cine vei voi“[1].

A urmat zbucium mult, vreme de doi ani: al lui Mihu, gospodar fruntaș și om — în fond — bun la suflet, pe care „nu-l mâhnea decât un singur gând: Ce va zice lumea? Toată viața a trăit astfel, ca lumea să poată vorbi numai bine despre dânsul; așa învățase de la părinți, așa se obișnuise, așa își găsea cea mai mare din mulțumirile vieții“[2]; al Martei, căreia „grozav îi părea viața de deșartă“[3]; al Saftei, mama fetei, „harnică gospodină“ înainte, iar acum șezând „retrasă și tăcută ceasuri întregi, fără de nici o treabă și departe de plăcutele griji ale casei“[4].

A se iluziona că orice situație, întâmplare, gând le sucește și le răsucește cu toată luarea aminte, trăgându-le sub lupa „eului“, — ca Mihu, — însă o lupă încețoșată de fluctuațiile și prejudecățile „gurii satului“, ale „supraeului“ care multe ține în bună rânduială, dar și multe le abate din calea lor firească; a se resemna să asculte de falsa povață a „eului“ propriu și al tatălui său, din pricina respectului ce-i datora și al dragostei filiale, deși „sinele“-i adânc era dintre acelea care o situau între ființele *destinate unei singure iubiri* din afara celei față de părinți și de oameni, în genere, — ca Marta; a-și pierde rostul de mamă și de gospodină, fiind în „sine“-și alături de unica și vrednica-i fiică, dar necutezând să se împotrivească atâta cât ar fi trebuit „veto“-ului pe care i-l opusese bărbatul legiuit, — ca Safta; astfel rămăseseră lucrurile, după *situația-limită* ce irupsese in viața celor trei. Un *provizorat* dintre acelea care macină din temelie rosturile vieții; bucuria de a trăi. Înduplecându-se până la urmă, totuși, să-i dea cale liberă Martei către cel *ales* o dată pentru totdeauna, Mihu nimerește calea punerii în acord a înțelepciunii omenești cu aceea a firii. Iar în ceea ce privește noima anume a deciziei lui finale, de ar fi fost școlit, ca Slavici, ar fi proclamat că: *Amor improbus omnia vincit!*

---

[1] Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 88-89

[2] *Ibidem*

[3] *Ibidem*, p. 98

[4] *Ibidem*, p. 92

*

Că adagiul cu „Amor improbus..." — inventat de noi din rațiuni *pro causa* — își poate avea și reversul, o dovedește *Moara cu noroc*, cea mai „psihanalitică" scriere a marelui prozator. Și, compusă fiind în jurul anului 1880, nuvela e „phihanalitică" în accepția *pre-* „științifică" a termenului, — evident.

Despre *Moara cu noroc* s-a spus mereu că evidențiază plenar capacitatea analitică a scriitorului, o fericită spontaneitate compozițională, diponibilități remarcabile în pictarea caracterelor. Ceea ce este, desigur, adevărat. Înrudit oarecum cu Dragomir, din *Năpasta*, lui I.L. Caragiale, care numai tot zice că pleacă în lume, dar n-o face, cârciumarul Ghiță — unul dintre protagoniștii nuvelei — ar voi și el să se smulgă de la hanul „Moara cu noroc", însă nu izbutește. Pricina vizibilă (și unilateral subliniată până acum) sunt banii, considerați la început doar ca mijloc pentru o viață mai cuprinsă, însă trasformându-se curând în scop tiranic, care anulează — cu toate impotrivirile spectaculoase de la nivelul vieții conștiente a eroului — omenia din el. Devenit complice al lui Lică, reputat bandit de drumul mare, ajungând până la acoperirea crimelor acestuia, împingându-și într-un mod cvasi-lucid până și soția în brațele Sămădăului, Ghiță e alcătuit dintr-un izbitor amestec de tărie și slăbiciune, care ne obligă la o reconsiderare integrală a datelor felului său de a fi, — așa cum au fost ele utilizate de comentatori.

Vorbeam de pricina vizibilă a evoluției lui catastrofice, adică de faptul că obsesia banilor pe care i-o cultivă diabolic Lică Sămădăul îi convertește vrednicia, destoinicia etică — într-un cuvânt, tăria — în slăbiciune. Dacă aceasta e cauza vizibilă, înseamnă că există și una ascunsă? Fără îndoială. Există o cauză ascunsă și lui, și autorului, precum și cititorului neobișnuit să mediteze pe marginea lecturilor sale. A implicațiilor oricărui text citit. În această cauză ascunsă (și, ca atare, operantă în chip similimagic asupra cititorului prevenit sau nu) stă tot farmecul nuvelei, sugestivitatea ei latentă, singulara ei romanticitate, drapată în straiul observației exacte.

Care poate fi cauza ascunsă a degringoladei și, până la urmă, a prăbușirilor eroului (fiindcă-n mai multe?) Ea rezidă în „eul" de adâncime („sinele", în mai rigurosul vocabular psihanalitic) pe care Ghiță (ca și, de alminteri, Ana, soția lui) și-l ascunde sieși (iar Ana, inițial, pare să nici nu și-l cunoască). Astfel fiindu-i alcătuită *premisa majoră* de către „cauzalist" — silogisticul Slavici, nuvela dobândește îndeosebi prin devenirea acestor doi eroi semnificația atât de „modernă" (de vrem s-o calificăm numaidecât așa!) a unui veritabil studiu de psihologie abisală; de fenomenologie psihică a „refulărilor" — „defulărilor" când (semi)*premeditate*, ; când (semi)*spontane*, când *scăpate de sub orice control*. În intenționalitatea — străveziu etică și aici, ca aproape pretutindeni la prozatorul transilvan — nuvela trebuia să fie o exemplificare a tezei de reminiscență confucianistă (cum *și e* în *Comoara,* spre exemplu) potrivit căreia o căsnicie, oricât de armonioasă, se detramă atunci când dispare încrederea între soți și viețuirea cumpătată, — după posibilități. Ghiță și Ana, argumentează din culise autorul (făcând bine că nu înaintează până în prosceniu, ca în amintit-mediocra nuvelă *Comoara),* sfârșesc tragic fiindcă s-au abătut de la asemenea precepte etern valabile. Eroii își au însă logica proprie, ce-i scapă autorului-narator. E o logică după care ei sfârșesc rău nu pentru că se abat de la lăudabilele-i precepte, ci fiindcă *trebuiau* să se abată, în virtutea firii autentice a fiecăruia, — ascunse și lor, și autorului. De ce și-au schimbat traiul atât de liniștit, de armonios, dinainte, după cum ni se sugerează în preambul? Și de ce nu se retrag cei doi din fața pericolului, când el se ivește și le amenință vizibil „fericirea“ suficient verificată odinioară? Autorul dă la asemenea întrebări (și la altele) — în comentariul epic — răspunsuri plate, superficiale, punând cam totul pe seama lăcomiei de bani a lui Ghiță. Îndeosebi ea ar fi aceea care determină reacții catastrofice în lanț. Cu puțină băgare de seamă, putem distinge că nu e chiar așa. Eroii își schimbă „fericirea“ inițială, simplă, fiindcă în ea existaseră destule fisuri. Pentru că ea nu-i „exprimase“, nu era pe „măsura“ lor. Pentru că, dincolo de profilul lor etic aparent cu totul onorabil, aproape angelic, dăinuia o demonie potențială, inconștient avidă, în cazul fiecăruia, să se afirme împotriva acestei armonii domestice mediocre. Nu doar împrejurările de la hanul „Moara cu noroc“ aduc catastrofa, ci firea adâncă a eroilor este cea care „cheamă“ imperios asemenea împrejurări catastrofice. În raport cu adevărata „natură“ a protagoniștilor, împrejurările acestea au rolul de *cauză imediată,* de *ocazie,* care de n-ar fi survenit în chipul știut, ar fi lăsat loc pentru ivirea oricăror altora, asemănătoare (Firește că ponderea, cursul, urmările lor nu-s de ignorat, necum de subestimat, deoarece ele dau concretitudine, carnație, inteligibilitate, motivații decisive desfășurărilor evenimențiale din nuvelă, în condițiile *date:* altfel zicând, ele-s acelea care transformă *posibilitatea* de a se manifesta a pornirilor din adânc în *realitate).* Însă *cauzalitatea* fundamentală, pe cât de inaparentă pe atât de imuabilă, permanentă, generatoare de *impulsuri* ce surprind, perturbeză, nu de puține ori contrariază comportamentul așa-zicând „normal“, habitudinal, crezut „previzibil“ de către protagoniști, este cu totul alta. Iar ca atare fiindu-i statutul, ea acționează ca un „fatum“ de neevitat.

Tragedia pașnic-chibzuitului — până la un timp — cizmar, precum și a soției sale, derivă din faptul că ei au firi iremediabil *scindate* și, în consecință, nu izbutesc să-și pună în acord *esența* cu *aparența existențială* decât cu prețul vieții. Ghiță nu are vocația marelui amorez, a amantului ideal, fatal, după care intuiește el nelămurit că aspiră Ana, — eroină cu precedențe feminine *prototipice* în scrisul lui Slavici, după cum am constatat și vom mai vedea. Aparent stimat de către soția, pentru arătoșenia fizică și destoinicia lui în cele gospodărești, Ghiță își simte totuși un deficit al însușirilor care i-ar face viața într-adevăr plenară, l-ar ridica realmente în ochii lui și ai Anei până la ipostaza dorită obscur de amândoi.

Nu este edificat însă asupra a ceea ce-i lipsește (acel „nu știu cum“ pe care în nuvela *Gura satului* am văzut că Marta i-l distingea lui Bujor, adică indicibilul „farmec“ bărbătesc după care și Ana tânjește). Așa se face că Ghiță încearcă să-și „inventeze“ o mare vocație, în absența celei reale, când împrejurările i-o permit; adică după arendarea hanului „Moara cu noroc“ (oximoronică și premonitorie denumire!), dar mai cu seamă după șirul dintâi al întâlnirilor cu Lică Sămădăul. Numai că vocația astfel improvizată este a unui ratat de tip „superior“, adică a unuia căruia „tăria“ relativă, problematică, i-o dă efortul de a nu-și recunoaște ratarea, de a tot încerca s-o refuleze prin ceva cu aparențe de sens contrar. Paradoxul unui astfel de personaj e, prin urmare, în fuga de „eul“ său real și în iluzionista goană după unul ce se va dovedi de negăsit. Iată sciziunea lui adâncă, travestită intr-o „vocație“ a marilor combinații. Iată metafora dihotomiei sale lăuntrice și, respectiv, a neputinței sale funciare de a se autoconstrui în vreun fel stimabil.

În virtutea acestei alcătuiri paradoxale, Slavici, aflat la hotarul înnoirilor ce-și dorea pe la 1880 și care începuseră să vină în felul celor ce urmărim acum, se vedea, astfel, mai puțin avertizat decât s-a văzut că fusese în cazul unora mai dinainte, monolitice. Și — ciudățenie! — e bine că se întâmplă așa, fiindcă bogăția resurselor sale narative pare să se fi revărsat mai în concordanță decât oricând cu instinctul său artistic adânc. Iar așa fiind, n-ar fi cazul ca Slavici-prozatorul însuși să fie „psihanalizat?“ S-ar cuveni, nu mai încape îndoială. Fiind însă aceasta o chestiune aparte, de urmărit anume și în context independent, s-o lăsăm pentru alt prilej și să revenim la tribulațiile protagonistului din *Moara cu noroc,* care face mereu joc dublu — însă îl face prost. Simulează alianța cu Lică, nelegiuitul, dar și cu Pintea, justițiarul, iar față de familie și de propria-i conștiință improvizează un rol al onorabilității, — împingând-o totuși pe Ana încet-încet în brațele Sămădăului, iar pe sine în făgașul unei tot mai depline și tot mai urâte ambiguități de comportare. Acesta e simulacrul lui de „catharsis“, încercarea lui (sortită dinainte eșecului) de a se elibera de refulările pe care i se reazimă ființa. Ghiță nu poate păstra nimic, pentru că nu-i stă în puteri să-și asume realmente nimic. În acestea rezidă stigmatul ratării lui funciare, de vreme ce ratarea echivalează cu imposibilitatea opțiunii fecunde. Singura „opțiune“ aparent mai durabilă, acționând în sineși ca un simulacru al eludării „soartei“ ce-l *locuia*, e Ana. De aceea o și ucide, după ce o supusese „probei“ — cinice?; demente? — de a o lăsa singură cu Lică. O strangulează nu din adânc contrariată *pasiune* reală, căci nu o are (iar Ana simțise treptat aceasta), ci fiindcă prin pierderea dragostei Anei își pierde și ultima iluzie despre sine. Confirmând simbolic prin uciderea Anei imposibilitatea de a opta durabil și rodnic pentru ceva, recunoscându-și-o în fine cu luciditate, privește pentru prima dată fățiș în făptura sa lăuntrică. Prin aceasta, însă, se autoanulează înainte de a fi ucis la rându-i de un om al Sămădăului, confirmându-și astfel printr-un suprem act de *ontologizare*, reala, profunda identitate. Acesta e, urmărit de la un nivel al adâncurilor, Ghiță, axial *personaj tragic* al nuvelei, însă de un „tragism“ fără nimic măreț. Viabilitatea lui artistică în spațiul prozei românești moderne este însă incontestabilă, memorabilă, și e de mirare că nu i-a fost relevată până acum relația de tip paradigmatic cu protagonistul romanului *Ion* al lui Liviu Rebreanu. O pararelă urmărită pe asemenea filieră — și nu numai pe aceasta — între cele două scrieri ar fi deosebit de instruitoare.

Cu totul altfel apare în *Moara cu noroc* Ana, raportând-o la Ghiță și la celelalte personaje de prim plan ale nuvelei. Are vocația rectitudinii neabătute în felul de a se judeca pe sine, de a cântări purtările și semnificația mai larg existențială a altora. Iar de pe o astfel de temelie, își presimte și o vocație a marii pasiuni, a aceleia care angajează integral ființa și o mistuie. „Înțelepciunea“ eroinei, de care vorbește autorul la început, „cuminția“ ce-i atribuie, „lipsa ei de minte“ (adică de *experiență)* nu reprezintă decât tot un gen de „refulare“ purcezând din bună-cuviință nativă, sau mai curând somnia „daimonului“ din ea. E, aici, o specie de „bovarism“ neușuratic și deocamdată în stare de repaos, fiindcă nu și-a aflat încă obiectul demn de a fi urmărit. Aceasta e logica ascunsă a personajului, mai puternică decât schema etică prestabilită după care credea a-l fi plăsmuit Slavici. Că așa e, o arată reacțiile Anei într-o vreme când Ghiță nu se înstrăinase vizibil de dânsa și deci comportamentul soției acestuia nu avea altă justificare decât o insatisfacție funciară și încă fără nume.

Să recurgem la câteva exemple. Când Lică apare întâi pe neașteptate, la „Moara cu noroc“ — notează autorul — „Ana rămase privind ca un copil uimit la călărețul ce stetea ca un stâlp de piatră în fața ei“. Și printr-o completare mai deslușită: „îl privea oarecum pierdută și speriată de bărbăția înfățișării lui“ (Observați eufemismul) plin de tâlc: „oarecum“!)[1]. Se pune întrebarea: de ce, dacă nu dintr-un bovarism desmeticit brusc, această atitudine la o femeie care — ni se spune în preambul — avea de bărbat nu pe un oarecine, ci „un om înalt și spătos“, care, în momentele de tandrețe, „o purta ca pe o pană subțirică“?[2]. Înseamnă că Ghiță nu fusese pentru Ana decât *copia* întâmplătoare a „ideii platonice“ de *bărbat* spre care aspira dintotdeauna. O confirmare, în acest sens, ne-o dă și atitudinea soțului, vag propuielnic de la început (poate și cu prilejuri anterioare stabilirii la „Moara cu noroc“), care aruncă „o privire furișată asupra femeilor, ca să vadă dacă ele nu cumva se turbură“ la apariția lui Lică[3]. O a doua confirmare o dă reacția Anei după plecarea Sămădăului și dezvăluirea de către Ghiță a identității acestuia: „Un om cumsecade, grăi bătrâna [soacra cârciumarului — n.n.], privind în urma lui. Cine a fost ăsta? — Lică Sămădăul! răspunse Ghiță.
— Lică Sămădăul!? strigă Ana.

Și câte rele nu mai zicea lumea despre dânsul“[4].

---

[1] Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 289
[2] *Ibidem*, p. 286
[3] *Ibidem*, p. 289
[4] *Ibidem*, p. 291

Opțiunea ei , marea opțiune a vieții Anei, se realizează în acest moment, năprasnic (e drept că în împrejurări când încă nu apucase să știe mai nimic despre ce era adevărat ori numai scornit pe seama lui Lică). Iar tot ce urmează — și în funcție de desfășurarea evenimentelor — nu e decât o luptă întortocheată a tinerei femei pentru a-și pune în acord conștiința etică zămislită prin educație, influența opiniilor mai larg comunitare, obișnuințe, cu „demonul“ atotputernic din adâncuri, trezit pe neașteptate (În temeiul ulteriorilor pshihanaliști: „eul“, întru cât fusese *modelat* într-anume fel de multiplele înrâuriri ale „supraeului“, e împins să se angajeze în luptă cu sugestiile și imperativele „sinelui“).

Pentru început, eroina își descoperă o astfel de „rezervă“ în privința lui Lică: „— Nu-i vorbă — adause Ana — e oarecum fioros la față“. Iar Ghiță, în totală neștiință cât și dânsa asupra a ceea ce le rezervă viitorul amândurora, se grăbește s-o liniștească: „— Asta-ți pare ție [...] Are și el necazurile lui“[1].

Firul odată semnalat, nu mai e necesar să-l desfășurăm chiar pas cu pas. Ar fi doar de notat că, — în virtutea unui comportamentism *sui generis*, elocvent pentru aproape instinctiva forță a lui Slavici de analist al „patimilor“, — cu prilejul următoarei apariții a Sămădăului la han, Ana „rămase o clipă turburată“ (Observați atitudinea: numai *o clipă!;* mai înainte, eufemisticul „oarecum“ survenise în două rânduri)[2]. Mai târziu, tânăra femeie se iluziona că „nu putea să-l vază în ochi“ și „se simțea tot mai părăsită“[3]. Pentru ca, atunci când procesul lăuntric de adâncime s-a definit suficient, Ana să ajungă — împotriva voinței sale conștiente — la următoarea situație, care, în pofida oricăror prescripții și reticențe etice, o punea în acord cu veritabila ei natură „sineică“ (ierte-ni-se termenul!) „Ana își calcă pe inimă și se dete la joc. La început se vedea c-a fost prinsă în silă; dar ce avea să facă? [O îndemnase și Ghiță, spre a demonstra, pasămite, că nu-i gelos: «— Săracul de mine! grăi Ghiță așa în glumă. Dar năzuroasă mi s-a mai făcut nevasta! Joacă, muiere; parcă are să-ți ia ceva din frumusețe...» — n.n.]. La urma urmelor, de ce să nu joace? Încetul cu încetul, ea prinse voie bună; se cam turbura când Lică se apropia de dânsa; sângele îi năvălea în obraji când el o apuca de brâu ca s-o învârtească; dar așa era acum și altfel nu putea să fie, și ea se dete din ce în ce după păr. În cele din urmă, tot se arăta copila răsfățată de odinioară, și Ghiță ferbea în el când îi vedea fața străbătură de plăcerea jocului“[4].

Momentul închide în el o splendidă metaforă narativă și nuvela întreagă e plină de astfel de imagini-emblemă care, descoperite prin lectură potrivită, fac din ea un mare poem al tălăzuirilor sufletești. Ce poate să semnifice o asemenea metaforă? Că Ana își dansează abia acum adevăratul ei *dans nupțial*, care, din perspectiva întâmplărilor ce aveau să vină, ascunde și înțelesul de *dans al morții*.

---

[1] Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 291
[2] *Ibidem*, p. 299
[3] *Ibidem*, p. 305
[4] *Ibidem*, p. 308

Opțiunea ei , marea opțiune a vieții Anei, se realizează în acest moment, năprasnic (e drept că în împrejurări când încă nu apucase să știe mai nimic despre ce era adevărat ori numai scornit pe seama lui Lică). Iar tot ce urmează — și în funcție de desfășurarea evenimentelor — nu e decât o luptă întortocheată a tinerei femei pentru a-și pune în acord conștiința etică zămislită prin educație, influența opiniilor mai larg comunitare, obișnuințe, cu „demonul“ atotputernic din adâncuri, trezit pe neașteptate (În temeiul ulteriorilor pshihanaliști: „eul“, întru cât fusese *modelat* într-anume fel de multiplele înrâuriri ale „supraeului“, e împins să se angajeze în luptă cu sugestiile și imperativele „sinelui“).

Pentru început, eroina își descoperă o astfel de „rezervă“ în privința lui Lică: „— Nu-i vorbă — adause Ana — e oarecum fioros la față“. Iar Ghiță, în totală neștiință cât și dânsa asupra a ceea ce le rezervă viitorul amândurora, se grăbește s-o liniștească: „— Asta-ți pare ție [...] Are și el necazurile lui“[1].

Firul odată semnalat, nu mai e necesar să-l desfășurăm chiar pas cu pas. Ar fi doar de notat că, — în virtutea unui comportamentism *sui generis*, elocvent pentru aproape instinctiva forță a lui Slavici de analist al „patimilor“, — cu prilejul următoarei apariții a Sămădăului la han, Ana „rămase o clipă turburată“ (Observați atitudinea: numai *o clipă!;* mai înainte, eufemisticul „oarecum“ survenise în două rânduri)[2]. Mai târziu, tânăra femeie se iluziona că „nu putea să-l vază în ochi“ și „se simțea tot mai părăsită“[3]. Pentru ca, atunci când procesul lăuntric de adâncime s-a definit suficient, Ana să ajungă — împotriva voinței sale conștiente — la următoarea situație, care, în pofida oricăror prescripții și reticențe etice, o punea în acord cu veritabila ei natură „sineică“ (ierte-ni-se termenul!) „Ana își calcă pe inimă și se dete la joc. La început se vedea c-a fost prinsă în silă; dar ce avea să facă? [O îndemnase și Ghiță, spre a demonstra, pasămite, că nu-i gelos: «— Săracul de mine! grăi Ghiță așa în glumă. Dar năzuroasă mi s-a mai făcut nevasta! Joacă, muiere; parcă are să-ți ia ceva din frumusețe...» — n.n.]. La urma urmelor, de ce să nu joace? Încetul cu încetul, ea prinse voie bună; se cam turbura când Lică se apropia de dânsa; sângele îi năvălea în obraji când el o apuca de brâu ca s-o învârtească; dar așa era acum și altfel nu putea să fie, și ea se dete din ce în ce după păr. În cele din urmă, tot se arăta copila răsfățată de odinioară, și Ghiță ferbea în el când îi vedea fața străbătură de plăcerea jocului“[4].

Momentul închide în el o splendidă metaforă narativă și nuvela întreagă e plină de astfel de imagini-emblemă care, descoperite prin lectură potrivită, fac din ea un mare poem al tălăzuirilor sufletești. Ce poate să semnifice o asemenea metaforă? Că Ana își dansează abia acum adevăratul ei *dans nupțial*, care, din perspectiva întâmplărilor ce aveau să vină, ascunde și înțelesul de *dans al morții*.

---

[1] Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 291
[2] *Ibidem*, p. 299
[3] *Ibidem*, p. 305
[4] *Ibidem*, p. 308

Mai târziu, Ana se va putea iluziona o clipă că e chiar geloasă pe Ghiță, când acesta aduse o slujnică pentru han (Într-altfel dubioasă decât o bănuia!). E o mistificare mai mult pe care i-o oferea conștiința, încă pornită să-i facă dificultăți demonului din adâncuri. În fond, opțiunea Anei era definitivă, mergând — în pofida sceleratețeі pe care începuse să i-o dibuie — spre un bărbat de o „tărie“ a firii și de o structură pasională înrudite cu ale ei, — îndepărtând-o progresiv de Ghiță, dus la val, clătinându-se printre vagi gânduri de redempțiune și printre nemernicii. E ceea ce Ana și mărturisește limpede, îm momentul deznodământului: „Tu ești om, Lică, iar Ghiță nu e decât o muiere îmbrăcată în haine bărbătești, ba chiar mai rău decât așa“[1]. Iar când, găsind-o muribundă, „Lică se aplecă asupra ei, ea țipă dezmierdată, îi mușcă mâna și își înfipse ghiarele în obrajii lui, apoi căzu moartă lângă soțul ei“[2].

Celelalte personaje, asupra cărora nu mai insistăm, aici, sunt de asemenea naturi ale opțiunii ireductibile. Lică Sămădăul, personaj de o singulară romanticitate, dar înfățișat cu sobră detașare realistă, e un om al *opțiunii scelerate*, adevărat geniu al răului — așa cum arată (între atâtea alte dezvăluiri, atitudini, fapte abominabile) mărturisirea pe care i-o face la un moment dat lui Ghiță: „Sângele cald e un fel de boală, care mă apucă din când în când, pentru că tu nu știi încă, urmă el mai cu avânt, cum îți fierbe și clocotește tot sângele, când te hotărăști odată să pui un lucru la cale, și ce grozavă e plăcerea de a-l lovi pe omul care te supără, de a-l lovi tare, ca să-l sfărâmi...“[3]. Și totuși, ca un Jean Valjean autohton, —numai că fără întoarcere din calea răului, — destăinuirea pe care i-o făcea lui Ghiță începuse așa (corijând în felul său o tiradă moralistică a cârciumarului): „— Vorbești ca fetele mari mai nainte de 'a fi gustat dulceața păcatului [...] Poate că și eu am vorbit odată așa, nu țin minte. Știu numai că mă aflam în strâmtorare când am ucis pe cel dintâi om; îmi periseră niște porci din turmă și-mi era rușine să spui c-au perit și n-aveam bani să cumpăr alții în locul lor. Apoi am ucis pe al doilea, ca să mă mângâi de mustrările ce-mi făceam pentru cel dintâi...“[4] Și așa tăbăcit de grozăvii cum era, cu mentalitatea de fiară încolțită, veșnic la pândă și gata să atace ea mai întâi, Lică, îmbătrânit în fioroasă singurătate lăuntrică și — ca bărbat — în burlăcie, simte ridicându-i-se din gropițele ticăloșiei sale câte un firicel de nostalgie după o altfel de viață. Are surprinzătoare duioșii (ori și acestea-s „calculate?“; nici el singur nu mai distinge limpede!) pentru copiii Anei, un anume „cod al onoarei“ obișnuit adesea între hoți, ucigași și complicii acestora. Nu-și poate reprima pornirea de a fi iubit de o femeie ș.a.m.d. E o dovadă, printre altele, că, înaintea multor psihanaliști „scientifizați“, Slavici intuia că nu doar o cutie a Pandorei“ dăinuie în „sinele“

---

[1] Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 378
[2] *Ibidem*, p. 387
[3] Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 359
[4] *Ibidem*

omenesc, — oricare ar fi acela. În sfârșit, Pintea jandarmul, ins cu un trecut încărcat și el, a suferit o refulare în sens invers, transformându-se în omul definitivei *opțiuni justițiare,* — chiar dacă nu în toate cazurile pe deplin desubiectivizată: pune un soi de cinism rece în a-i combate cu armele lor pe cei învrăjbiți cu legea și cu dreptatea; lui Lică îi poartă o ură împinsă dincolo de orice prerogative și îndreptățiri ale profesiunii sale; nu cruță nimic să facă din Ghiță un fel de „unealtă" de-a sa, — chiar dacă, ignorând temeiurile profunde ale pornirilor acestuia spre vindictă, se minunează o clipă de aparenta „tărie" cu care cârciumarul riscă până și cinstea soției, lăsând-o singură cu Sămădăul. Pereche contrastantă pe care se vede că Slavici a gândit-o oarecum simetric prin raportare la aceea alcătuită de Ghiță și Ana, Lică Sămădăul și jandarmul Pintea sunt zugrăviți cu mai mare prevalență a culorilor nete — alb-negru — decât în majoritatea compunerilor sale narative.

Mai mult decât anterioarele nuvele slaviciene, încă dibuitoare de elemente și desfășurări evenimențiale de toată elocvența, *Moara cu noroc* e, astfel, prima operă memorabilă construită la noi cu elemente ale psihologiei abisale. Iar reușita ei paradoxală, urcând la inălțimea capodoperelor în pofida unor detalii de ordin compozițional și stilistic (relative *lungimi,* pe alocuri, unele prisosuri verbale etc.), decurge foarte probabil din faptul că autorul, premeditându-și prea „instruitor" unele scrieri, a fost de astă dată mai dominat decât oricând de un inconformist demon al libertății din adâncuri, eliberându-se prin compunerea acestui text eminent de (în parte, deductibile) obsesii și refulări din substructura lui sufletească. Nuvela aceasta mai stă dovadă și faptului că phihanaliza, bine înțeleasă, nu duce spre vreo interpretare amorală a scrisului artistic — cum se mai bănuie, pe alocuri —, ci implică o „lecție" și o terapeutică psiho-etică mai profunde decât acelea pe care le au în vedere destui autori bine intenționați, dar facili. Catastrofele din *Moara cu noroc* demonstrează că, exceptându-i într-anume sens pe Pintea, protagoniștii se pierd pentru că nu ajung să dea o întrebuințare fecundă tendințelor de „refulare"-„defulare". Generic și în termenii psihanalitici exprimându-ne, nu ajung să-și pună în acord *sinele* cu *supraeul*. Și nu ajung la aceasta fiindcă-și cunosc precar „firea". De și-ar fi cunoscut-o, „demonul" din profunzimi nici n-ar fi trebuit să recurgă la atât de ruinătoare tehnici ale refulării-defulării (Să ne amintim pe linia aceasta, între altele, de fondul sufletesc îmburuienit de superstiții al lui Lică Sămădăul). Lecția nuvelei se concretizează astfel, până la urmă, printr-un îndemn subînțeles, care nu e decât vechiul adagiu socratic „cunoaște-te pe tine însuți!" Și ne mai putem gândi, prin firească asociație de idei, la un precept difuz al epocii Luminilor potrivit căruia *nimic nu e mai imoral decât ignoranța*.Cât de încredințat era Slavici de adevărul și perpetua actualitate a unor apoftegme ca acestea, am tot văzut, începând cu referirile memorialistico-moralistice din *Fapta omenească*, *Lumea prin care am trecut* ș.c.l. Însă nu mai puțin convinși de însemnătatea maximelor amintite s-au dovedit a fi și psihanaliștii

„specializați“ de după Slavici și alți scriitori ce practicaseră spontan, în maniere specifice fiecăruia, ceea ce am numit „o psihanaliză existențială“, O punere în lucrare metodică a sensurilor din apoftegmele de care vorbeam practicau ei, începând cu precursori ca Charcot și continuând cu ctitorii psihanalizei științifice, moderne (Freud, Jung), cu descendenți ai acestora ca Lacan, Mauron, atâția alții, care în multe și convingătoare moduri ne avertizează să avem mai perseverentă grijă de noi înșine. *Psihanaliza e un neoumanism;* printre cele mai bine conturate și de mai cert folos într-un secol cu atâtea confruntări între pâcle și lumină — ca al nostru.

*

Deși nu ne mai putem referi cu lărgimea de până acum la cealaltă capodoperă nuvelistică din anii de maturitate creatoare ai lui Slavici, — *Pădureanca* (1884), — câteva observații având-o ca *punct de sosire* și de *purcedere mai departe,* totdeodată, se impun. Prozele slaviciene mai dinainte, pe distanța de la *Scormon* la *Crucile roșii,* își aflaseră sorgintea și axele configuraționale într-un fel de psihanaliză existențială „genuină“, — după cum am arătat. Inter-relaționările, disputele, rezolvarea acestora, la nivel infrarațional, mediator-deliberativ la nivelul atențional al „eului“, veghetor cu relativ prevenitoare atitudini ale unui „supraeu“ cu — încă — multe rădăcini arhaice și o „instituționalizare“ nu laxă, dar nici habotnică, împărtășindu-se din *toleranța* specific românească, — iată ținuta acestor proze care, privite de la suprafața textului, au făcut să se vorbească atâta vreme, reducționist, de așa-numita fază „idilică“ a evoluției scriitorului. În fapt, prevala în ele, conferindu-le o valoare artistică mult mai ridicată decât s-a crezut, *analiza psihologică:* sprintenă, cu ingenioase integrări în trama compozițională a unor resurse „etnografice“ practic inepuizabile, a naturismului cu relevanță de *locus amoenius* autohton, a frăgezimii stărilor afective evoluând spre suavități cu mult inedit și finețe — îndeosebi în dezvăluirea sufletului feminin ș.a.m.d. O evoluție în scrierea acestor opere neapărat că se observa: cu oarecare negrabă, conflictele se diversifică și se acutizează, centrându-se — în majoritate — mereu pe scrutarea sentimentului erotic, dar și pe răsfrângerile progresive ale acestuia asupra altor stări sufletești — mai „prozaice“, mai nemijlocit legate de viața cotidiană și de coliziunile care îndeosebi pe acest tărâm se ivesc, dinamizate de rațiunile meschine ale „intereselor“ fără nimic înălțător în ele. În consecință, și numărul personajelor e în spor continuu, îmbogățind tipologia, dar și dimensiunile scrierilor — până într-atâta, încât de pe la *Gura satului* înainte o nuvelă slaviciană e aproape de întinderea unui roman din ciclul Comăneștenilor al lui Duiliu Zamfirescu. Cu funcție de *protagoniste* rămân cele mai adeseori tot aparițiile feminine, surprinse la vârste cu precădere timpurii, când și dragostea ia de obicei forma „patimei“, sfidând chibzuințele „minții“, crezându-se — ori chiar și fiind — trăsnitoare, unică, fatală. Dobândesc extindere însă și psihologiile altor vârste, cu mai numeroasele condiționări determinate de natura îndeletnicirilor, de experiență, îndeosebi la bărbați, care, treptat, sporesc și ei numericește și-s urmăriți în felul lor de a fi de la vârste mai împlinite. În fine (... *but not least!*), artisticește, compoziția nuvelelor e de ținută tradițională, cu introduceri *ex abrupto* (memorabile-s, în privința aceasta, începuturile din *Popa Tanda* ori *Gura satului)*, cu o desfășurare culminând în ceea ce se cheamă o „situație-limită" (benefică, ori și altminteri), cu un final „în poantă". Iar în totului tot, abia configurându-se, ori și situându-se pe trepte evolutive mai distincte, demersul compozițional se revendică de la principiul „Bildungsromanului", care va rămâne în atenția scriitorului până la urmă.

În comparație cu cele ce detaliam înainte, *Moara cu noroc* reprezenta un *moment de cotitură,* determinat fiind de o *voință a înnoirii* ce va deveni și mai vizibilă în *Pădureanca,* precum și după aceea. „Seninătatea" compactă, sau și numai relativă din scrierile anterioare, face loc unei „atmosfere" încărcate de curenți vrăjmași, cu răsfrângeri de „îngrijare" în sufletele eroilor, dar și cu dispoziții ofensive în corelativă creștere, care prezervă și apără zonele ori momentele de acalmie, trai așezat, bună dispoziție chiar euforică până la urmă. Fără a deveni de nemaiîntâlnit, inocența, delicatețea, frăgezimea nubilității feminine sunt tot mai rare sau de scurtă durată, substituindu-li-se tipurile de eroine ce trebuie să ducă „greul vieții", să fie martirizate de nu știu ce „soartă" obscur-malefică, dar mai curând de răutatea semenilor, să viețuiască sub zodia dăruirii de sine adeseori fără nici o compensație, într-un cuvânt — să simtă în tot mai multe feluri gustul „sacrificiului". E o modificare de perspectivă în ceea ce le privește: *frumuseței fizice,* senzației de „a se pierde în tinerețile lor" (ca Sanda, din *Scormon),* fără a deveni numaidecât disparente oricând și în orice împrejurare, li se substituie *frumusețea morală,* în anumite cazuri parcă nimbată până la „sfințenie". Chiar aceasta e cazul Siminei, din nuvela *Pădureanca,* — fata de o frumusețe stranie, ca a puțin accesibilei „flori de colț" de pe crestele munților, sortită să trezească în sufletul bicisnicului Iorgovan, feciorul bogătanului Busuioc din câmpia Aradului, „băiat de bani gata" al epocii, o dragoste pe cât de *fatală,* pe atât de insipidă, de sterilă. Atât de „neajutorată" e dragostea aceasta, încât Simina, căreia nu-i displăcuse nici ei tânărul, ba dimpotrivă, trebuie — cu vremea — s-o întâmpine nu cu pornirile firești la vârsta ei, ci cu o stare sufletească semănând până aproape de identificare cu sentimentele materne. Iar spre sfârșitul nuvelei, după ce Iorgovan căzuse în dipsomanie, se accidentase și murise cu lipsa de noimă ce s-ar zice că-i fusese hărăzită de la naștere, o mai putem urmări pe Simina îngrijindu-se tot cu devoțiuni de mamă de copiii unui sătean căruia îi răposase nevasta. Reiterarea aceasta de situații nu e întâmplătoare, în cazul unui psiholog consumat ca Slavici, care avusese grijă să ne prevină din bun început că Simina rămăsese orfană de mamă încă de pe când era mică. Constantă e, prin urmare, sursa „pihanalitic-existențială" din care se alimentează neîntrerupt scrisul lui Slavici, în ceea ce are el mai inedit și mai trainic. Iar cât privește specia particulară de „psihanaliză" slaviciană, e cazul să se observe că ea dobândește — de la *Pădureanca* înainte — forme mai subtile și de integrală punere în acord a „instanțelor" ce-i sunt constitutive, la eroii ce i-s cu deosebire dragi autorului. Simina pune parcă nu știu ce hotar de netrecut nu numai între ea și Iorgovan, ci și între ea și Sofron, — îndrăgostit de „pădureancă" tot atât de fără leac, — deși acesta (zice autorul cu anume intenționalitate) „era om cu multă inimă și simțea ceea ce nu putea să înțeleagă". E un „noli me tangere" în întreg felul ei de a fi, provenind dintr-o rară distincție sufletească, din integritatea morală fără fisuri, din desăvârșitul *cumpăt* pe care îl pune în tot ce face. Iar simțul demnității personale fiindu-i pe aceeași măsură, Simina are senzația că e o ființă ce nu-și poate afla seamăn. Și nouă, cititorilor, așa ni se impune, deși n-are cum ne face prin nimic s-o suspectăm că ar fi ca o născocire din basme. Supusă frământărilor, șovăielilor, dilemelor, marilor încercări și amărăciuni — ca orice personaj conturat cu deosebită fermitate realistică la acea dată de către Slavici, — Simina începe prin a *temporiza* în privința deciziilor ce ar urma să ia și sfârșește prin a ieși „cu obrazul curat" din orice situație. Cu o mare de amărăciune în suflet și cu o seninătate de sfântă pe chip, Simina e cel mai insolit *personaj tragic* din întreaga operă a lui Slavici. Și e de o frumusete lăuntrică pe măsură.

După zece ani de la apariția nuvelei *Pădureanca,* Slavici făcea să-i apără în revista *Vatra* primul său roman gândit și înfăptuit ca atare: *Mara*. Avea douăzeci și patru de capitole, iar în 1906, când l-a scos și în volum aparte, scriitorul i le-a redus la douăzeci și unu. Semn că distanța dintre prima și cea de a doua apariție nu trecuse degeaba.

Cunună incontestabilă a operei slaviciene întregi, *Mara* sintetizează ce era mai expresiv în *romanticia* descrierilor ambientale, a portretelor, problematicii sufletești, adjuvantului etnografic al acțiunilor, modului de a finaliza conflictele, din scrierile de până la *Moara cu noroc* și *Pădureanca,* — căptușite în fond cu densă observație exactă pe reversul tramei epice. Și, totodată, *Mara* sintetizează ce era mai înnoitor *realistic* în amândouă operele amintite, ce o precedaseră mai îndeaproape. Iarăși — nu numai prin vizibilă detașare auctorială în ceea ce privește logica devenirii personajelor, terestritatea mobilurilor ce determinau marile învolburări lăuntrice ale acestora, chiar anume pasagii și portrete de vădită sugestie *naturalistă* (zabava în a descrie atrocitățile Sămădăului și ale oamenilor săi — în *Moara cu noroc,* portrete de estropiați ca al lui Pupăză — în *Pădureanca* ș.a.) Totul — fără a renunța la *romanti*-ingenios diseminată și acum în subtextul narativ. Efectul acestor influxuri stilistice completudinare a rămas nesemnalat, deși el nu lipsește niciodată din scrierile de anvergură, acționând ca și ocult asupra cititorilor. În același timp, firește, scriitorul n-a renunțat în *Mara* la „psihanaliticile"-i demersuri *sui generis,* dată fiindu-i imuabil-"cauzalista" grijă de a lumina pe dinăuntru sensul desfășurării evenimentelor, varietatea motivațiilor comportamentale, cazuistica psihică a eroilor. Iată, credem, principalii stâlpi de susținere a viabilității și modernității acestui roman, care pentru un ochi proaspăt de cititor contemporan, format în materie de gust și prin intermediul unor scrieri ale lui Gide, Joyce, Faulkner, capătă dimensiunile unui pisc singuratic în cadrul prozei — amplă, de altminteri — din anii sfârșitului de secol al XIX-lea. Comparată cu ce publicau pe atunci alți prozatori, inclusiv un Duiliu Zamfirescu, cu a sa *Viața la țară*, mai firavă, *Mara* se profilează cam ca nuvela *Alexandru Lăpușneanu* în peisajul literar de pe la 1840.

Să documentăm cele ce afirmam despre acest *roman-sinteză* prin câțiva dintre constituenții săi: locuri, eroi, îndeletniciri, peripeții de aievea sau interiorizate. Dacă spațiul epic n-ar fi cel de pe dens populata vale a Mureșului, la zona de interferență dintre rustic și citadin, poate că multe dintre cele aflate din roman le-am relega priveliștilor slaviciene „déjà vues". Dar nu e defel așa, după cum de la bun început aflăm: „mare lucru pentru o precupeață [chiar Mara — n.n.], Radna e Radna, Lipova e numai aci peste Murăș, iar la Arad te duci în două ceasuri. Marți dimineața Mara-și scoate șatra și coșurile pline în piața de pe țărmurele drept al Murășului, unde se adună la târg de săptămână murășenii până de pe la Sovârșin și Soboteliu și podgorenii până de pe la Cuvin. Joi dimineața ea trece Murășul și întinde șatra pe țărmurele stâng, unde se adună bănățenii până de pe la Făget, Căpălnaș și Sân-Miclăuș. Vineri noaptea, după cântatul cocoșilor, ea pleacă la Arad, ca ziua s-o prindă cu șatra în piața cea mare, unde lumea se adună din șapte ținuturi"[1]. Ce amestecătură de oameni! Ce *pitoresc* antropografic nebun! „Câmpeni" și „pădureni" de prin risipitele sate ale munților din jur, săteni cu înfățișare și purtări ca din vremuri de mult apuse, alături de târgoveți gălăgioși și iuți, — oameni „de tranziție", cu un picior în expiantul Ev-Mediu habsburgic și cu celălalt în trebăluiala rapacelor incipiențe capitaliste dinainte de relativ „temporizatorul" Pact dualist austro-maghiar. Oameni dintotdeauna de-ai locului, români neaoși, alături de vorba lui Eminescu — „venitúrile" întrepride de jidovi, sârbi, cehi, slovaci, până și bulgari, macedoneni ori greci de prin întinderi de mai departe. Și, bineînțeles,ceva mai rare comunități, tot cu vechime în valea aceasta largă și mănoasă, — îndeosebi germani ori maghiari, închiși în congregațiile și breslele lor, urmărind chiorâș la năvala pripășiților în goană după averi încropite rapid, date fiind multele slobozenii edictate aici după stingerea revoluției de la 1848.

În priveliștea aceasta bălțată, schimbătoare de la o zi la alta, câte un chip uman, ici-colo, cu aspect de „punct fix", ca această Mara, cu orarul ei săptămânal riguros stabilit. Ce e cu ea, cum arată, ce face și ce apucături are? Naratorul are grijă să nu ne pună curiozitatea la grele încercări: „Muiere mare, spătoasă, greoaie și cu obrajii bătuți de soare, de ploi și de vânt, Mara stă ziua toată sub șatră, în dosul mesei pline de poame și de turtă dulce. La stânga e coșul cu pește, iar la dreapta clocotește apa fierbinte pentru «vornoviști», pentru care rade din când în când hreanul de pe masă. Copiii [ai Marei, care de mult era văduvă — n.n.] aleargă și își caută treabă, vin când sunt flămânzi și iar se duc după ce s-au săturat, mai se joacă voioși, mai se bat între dânșii, fie cu alții, și ziua trece pe nesimțite [...] Peste zi, ea vede multă lume, și dacă-i iese-n cale vreo femeie care-i place și ca fire, și ca stare, și ca înfățișare, ea-și zice cu tainică mulțumire: «Așa are să fie Persida mea!» Iar dacă bărbat e cel ce-i place, ea-și zice: «Așa are să fie Trică al meu!»[1] Gânduri de văduvă ce nu-și plânge soarta, — Îți zici, — femeie ce pare să-și știe bine rostul, de vreme ce are doi copii pentru viitorul cărora înțelege să lupte, spre a nu-i vedea ajungând niște „oarecine“ și „oricum“, ci — deducem numaidecât — croindu-și în legătură cu ei ambițioase proiecte pe termen lung. Iar când mai aflăm cum își petrece serile, singură, strângând ban cu ban pentru viitorul copiilor și bătrânețile ei, mai și plângând de bucurie când câștigul de peste zi i-a întrecut așteptările, gândind că „e bine să fii om în lumea aceasta, să alergi de dimineața până seara și să știi că n-o faci degeaba“[2], — e de prevăzut să nu mai lași romanul din mână. Și să afli câte toate, nu numai despre spectaculoasa ei carieră într-ale strângerii de avere și a considerației pe care a sfârșit prin a le-o impune concetățenilor în prinvința-i, dar și despre paradoxul *unicității* sale — ca apariție feminină de amploare romanescă în opera slaviciană.

---

[1] Ioan Slavici, *Opere*, VII (1973), p. 9

Ce gânduri despre miracolul „creației“ necontrafăcute (alături de atâtea altele — posibile, probabile), îți poate suscita o asemenea eroină? Gânduri anamnezice. De ar fi trăit prin așezări românești mai arhaice și relativ mai izolate, nu se deosebea prin dragostea și prin grija de un fel anume ce poartă copiilor săi de cutare „naica Floare“ din nuvela *La crucea din sat,* sau de „leica Safta“ din *Gura satului*. Pe astă latură afectiv maternă, amintește de asemenea chipuri feminine eminent conturate, având totuși nu mai știu ce în pls. Dar poate văduvă fiind, readuce în minte pe crâsnicul Neacșu din *Pădureanca,* văduvoi și el, după cum și aprig în a-și educa fata, pe Simina, în spiritul unei *demnități personale* inatacabile? Posibilă fiind demnitatea — crede Neacșu — numai în limitele stării sociale în care te-ai ivit, i se și adresează Siminei, când vine vorba de eventualitatea căsătoririi ei cu fiul bogătoiului Busuioc, în astfel de termeni imperativ paremiologici: „— Nu te face, fata mea, pui de cuc în cuib de cioară“. După care mai adaugă lămuritor: „... că nu-ți este firea pentru aceasta“. Or, tocmai așa procedând, anamnezic, ne edificăm asupra *unicității* nu numaidecât de „fire“, în raport cu eroii invocați anterior, ci de adaos mentalitaro-comportamental impus Marei de un „supraeu“ comunitar ca acela al lumii amestecate pe care am circumscris-o anterior. Așa ne facem o idee mai exactă despre virtuțile de mare meşter într-ale scrisului beletristic de care dă dovadă Slavici-romancierul. Numai între patru pereti cu zilnica strânsură bănească şi cu reveriile vizând viitorul propriu şi al copiilor, e plauzibil ca Mara să se înduioşeze, ba să şi dea în plâns. Asta e „romanticia" de care vorbeam şi pe care autorul, cunoscător demiurgic al complexităţilor sufleteşti din fiece ins, i-o prezervă şi unei fiinţe „terre-à-terre" ca Mara, când se potriveşte, ba se şi impune. Altminteri, urmărind-o cu nu mai puţin infailibilul lui simţ *realistic* pe Mara într-o lume de „homo homini lupus est", îi atribuie incredibile îndemânări într-ale şireteniei cu care îi asigură Persidei educaţie aleasă fără să plătească vreun ban, sugestii frizând cinismul date lui Trică spre a scăpa de „verbonc", sau chiar şi un spirit de prevedere în legătură cu ceea ce strânsese vreme de o viaţă pentru copii părându-li-se unor comentatori că aduce a „dezumanizare" şi „zgârcenie". Creaţie monumentală, depăşindu-le aproape incomensurabil pe cele ce i-au anticipat o trăsătură sau alta, Mara e şi o mamă pe deplin autentică. Aşa cum putea să-şi exercite atributele şi prerogativele materne în „lumea" ei, nu intr-a „naicăi Floare" ori a „leicăi Safta".

---

[1] Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 11-12
[2] *Ibidem*

Iar acum, după zăbava la care ne-a obligat bruma de sugestii cu privire la caracterul mare şi la felul cum încununează acest personaj o familie tipologică, — putem scurta drumul propus mai înainte? Să ne încumetăm. Persida, cealaltă magnifică reuşită a romanului, începe ca o Sanda (din Scormon), dar iarăşi într-o *lume* eteroclită, neaşezată, ca aceea în care i-a fost dat să se ivească. Deci fără a avea şansa să se mărite cu un bărbat ca Pascu. Şi (numai aparent paradox) doar se însoţise cu Naţl, tot după o „dragoste la prima vedere"! Să revedem scena: oprindu-se în faţa mănăstirii minoriţilor, unde era şi Persida pentru învăţătură şi educaţie, spre a-şi da seama ce era cu zgomotul de geam spart de la o fereastră, Naţl zări fata, rămânând pe dată uimit, cu inima încleştată şi cu ochii oarecum împăingeniţi. Îi era parcă s-a rupt, s-a frânt, s-a surpat deodată ceva şi o mare nenorocire a căzut pe capul lui"[1]. Iar mai apoi, când „se opriră şi ochii Persidei asupra tânărului?" Mai apoi se întâmplă aşa: „Obrajii ei se umplură de sânge, şi îi era parcă o săgetase ceva prin inimă. Atât a fost, nu mai mult, şi ea nu mai putea să fie ceea ce fusese [...] Atât a fost numai, şi gândul copilei era mereu la fereastra cea spartă, la frumuseţea zilei de primăvară, la omul ce stătuse acolo, peste drum, cu ochii uimiţi şi cu răsuflarea, parcă, oprită"[2]. Iarăşi „romanticie" nu-i aşa? Numai că, dacă situaţiile similare — şi cam în acelaşi mod descrise — din *Scormon*, *La crucea din sat*, *Gura satului*, puteau să pară de la o vreme un „tic" de-al lui Slavici, menit a-i face lesnicioasă dezlănţuirea anumitor conflicte, *realisticul* simţ caracterologic al scriitorului îl prevenise din vreme să nu strămute cu nu importă ce preţ mitul lui Tristan şi al Isoldei în câmpia de vest a Transilvaniei sau pe valea Mureşului. Ceea ce a putut fi, în *Gura satului*, Miron pentru Marta, nu s-a mai dovedit că e Iorgovan pentru Simina. Și încă Iorgovan s-a întâmplat să moară, lăsându-i astfel Siminei disponibilitatea de a rămâne ea însăși, cu întreg felul ei de a fi, cumpătăreț și sacrificial fără vreo maculare. Dar cu Persida n-a fost să se întâmple așa. Căsătorindu-se pe ascuns cu Națl, a trebuit să se lupte a-l scoate din bicisnicia firii, a relelor apucături, a slabei rezistenței în lupta cu împrejurări adverse, mai mult ca *mamă* decât ca *soție* luată din dragoste; încât între „văduvia“ Marei, cu tot ce implicase aceasta, și simulacrul ei de „căsnicie“, deosebirea era aproape disaparentă. Însă că dragostea numai în câte o fărâmă de timp poate să se desfășoare zeiește, rămânând mai apoi doar cu amintirea problematic consolatoare a mirificului „Et in Arcadia ego“ și intrând în firea lucrurilor numai adăugându-și dimensiunea sacrificială, — poate că în acest fel trebuie înțeles „destinul“ Persidei. Poate că aceasta e „lecția“ ei de abnegație nerăsplătită după merit, strădania de a împinge tot mai departe de sine și ai săi hotarele urâtului, ale viețuirii subumane. E o „lecție“ decurgând din fapte, din cursul obișnuit al romanului — departe de orice „povățuitorism“ de-al autorului. Persida trăiește în spațiul epic ca un spirit de elecție, așa cum nu prea multe mai există în literatura română — și nu numai în ea.

---

[1] Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 32

[2] *Ibidem*, p. 33

Și, atunci, eroii ceilalți din *Mara*, confruntați cu ceea ce îi anticipa în scrierile anterioare ale lui Slavici? Națl e un Iorgovan fără germenul adânc de autonimicire ce rezida în acela; un ins „de purtat la remorcă“, așa cum și în existența de aievea te izbești de atâția asemenea lui. Trică e un tânăr de onestitatea și demnitatea interioară a lui Bujor, din nuvela *La crucea din sat;* numai cu deosebirea că, fiindu-i periclitate firea și deprinderea unui meșteșug util, se vede împins să apuce pe drumuri aparent mai aventuroase, deși, în fond, numai îngemănându-se cu ale surorii sale în ceea ce privește înfruntarea nepiezișă a durităților existenței. Interesantă figură — deși cu apariție efemeră — e în roman tânărul Burdea, „om sucit“, dar care „era deștept și știa multă carte“, mascând printr-un fel de cinism *ad-hoc* trivialitatea oamenilor din mediul său, mărginirea, ticăloșirea. Hubăr apare ca om „ajuns“ și „așezat“, deși în tinerețe, prin nemerniciile la care se deda, pare să fi contribuit nu cu puțin la traumatizarea lui Națl, cu atâtea urmări în ulterioarele descumpăniri lăuntrice și comportamentale ale acestuia. Prin asemenea personaje și prin altele, mai fugar descrise, romanul — cu mai certă reușită decât în piesa *Gaspar Grațiani, domnul Moldovei,* — abordează problema relațiilor dintre etnii și confesiuni religioase diferite, cu iritări și intoleranțe reciproce, inițial, cu dezlegare finală în spiritul toleranței.

Pomenisem însă și de faptul că în *Mara* revine în noi forme preocuparea lui Slavici pentru zonele psihologiei abisale. De data aceasta, lucrurile se finalizează parcă din perspectiva unui scriitor naturalist sau a unui medic clinician, — în cauză fiind tocmai faimosul „complex al lui Oedip“, căruia și Freud, întemeietorul psihanalizei ca „știință“, i-a acordat știut-frecventa accepție.

Semnificația respectivelor secvențe din roman, neobservate de comentatorii oricât de reputați, vizează destinul lui Bandi — reeditare într-alt fel a lui Pupăză din nuvela *Pădureanca* — și al lui Hubăr. Bandi, înțelegem din ultimele capitole ale romanului, e fiul natural al măcelarului Hubăr și al Reghinei, o unguroaică de condiție modestă. Crescut la întâmplare, deoarece mama sa murise după ce a fost părăsită de Hubăr, Bandi e un psihozat, nu un dement din naștere, cum s-ar părea la prima vedere și cum au susținut unii comentatori. Psihoza lui e urmarea traumei survenite în copilărie, a hăituielilor, spaimelor, — lucruri notate de Slavici cu mare precizie. De aici — idealizarea Persidei de către Bandi, în care el se iluzionează a o vedea reîntrerupată pe mama sa. Așa se explică devotamentul de câine față de acest „substitut" al mamei sale, precum și ura latentă pe care i-o poartă lui Hubăr. Când tatăl lui natural o recunoaște pe Persida de noră și vine să-i vadă copilul, la o zi după naștere, Bandi retrăi întreg șocul psihic de odinioară. Dacă în Persida transpusese chipul mamei sale, în copilul ei se recunoștea într-un fel pe sine. De aceea, îl înfioară gândul că Hubăr va veni să-și vadă nepotul: i se năzare că se va repeta drama de odinioară. Iată pasajul concludent din roman: „Bandi [...] se uita la copilul Persidei ca la un nou soare răsărit pe cer. În mintea lui nu putea să intre gândul că Hubăr va atinge copilul acesta. Nu era în lumea aceasta, pentru dânsul, om mai urgisit decât acel Hubăr, de care răposata lui mumă fugea înspăimântată, care-și alungase feciorul [pe Naţl, într-una din repetat-colericele sale porniri — n.n.] și-l făcuse Persidei atât de multe zile amare..."[1]. Încât, pe când familia — în fine reunită — „petrecea în casă, Bandi se plimba neastâmpărat prin cârciumă [localul găsit de Persida spre a avea o îndeletnicire și o sursă de câștig, după căsătorie — n.n.]. Îi era parcă s-a sfârșit cu viața lui și-i venea să sară, să-l apuce de gât, să-l omoare pe Hubăr, care s-a pus între el și singurii oameni pe care-i avea în lumea aceasta"[2].

Care-i înțelesul de până acum al acestui personaj aparte? Că, în comparație cu „adaptabilii" Mara, Persida, Naţl, Hubăr, precum și cu marcat „inadaptabilul" Trică, Bandi este *inadaptabilul absolut;* el nu vrea, *nu poate,* să se „împace" cu Hubăr — și cu nimeni dintre cei cei i-au făcut rău cândva. Din acest punct de vedere, Bandi e cel mai „romantic" erou al romanului (mai târziu, psihanaliștii au identificat nu incidental temperamentul romantic, prin definiție *inadaptabil,* cu alcătuirile psihice schizoide, semănând cu a acestui Bandi atât de exact descris de Slavici, care va fi înțeles încă de pe când frecventa cursurile profesorului Brücke că schizoidia este *inadaptarea* împinsă în anumite condiții până la stări patologice). Or, potrivit cu cele arătate, romanul se încheie cu o crimă de resorturi evident psihanalitice (Ba chiar și cu o reprezentare mai plurivalentă a „complexului oedipian" decât aceea restrângător — *sistematizantă* a lui Freud). Hubăr, ca să-și îndrepte toate vechile greșeli, după ce-și recunoscuse nora și era pe punctul de a cădea la pace cu întreaga familie, chibzuise să-l ducă pe Bandi la Viena și să-i facă un rost acolo. Îndemnat de cea care-i devenise un fel de a doua „mamă", Bandi pare-se că era gata să accepte, însă mințile lui, numai intermitent așezate, se tulbură iar la gândul că se va despărți de Persida și de tot ce însemna ea pentru dânsul. Să vedem, așadar, cum se reflectă toate acestea în roman, la urmă de tot. Întrebându-l Bandi asupra motivelor pentru care vrea din senin să-i poarte de grijă, Hubăr răspunse că o să-i spună mai târziu și că, pentru moment, e destul să știe că nu are pe nimeni în lume mai apropiat decât îi era el. Iar reacția? „Bandi se dete îndărăt și începu să râză pe rânjite. — Ai cunoscut-o tu pe mama? întrebă el ridicând mâna. O știi? Îți aduci aminte de ea? — Da! răspunse Hubăr, cu capul plecat. — Nu-mi mai spune, că știu, grăi Bandi cu glasul înăbușit. Mi-ești tată! Nu-i așa? — Da! îi zise Hubăr, apropiidu-se de el. Bandi îl lovi cu pumnul în piept, apoi, cuprins de un fel de turbare, se năpusti asupra lui și-l mușcă în gâtlej, încât căzură amândoi unul peste altul în mijlocul casei, Hubăr, cu ochii închiși și fără ca să se mai apere, iar Bandi, cu genunchele pe peptul tatălui său, râzând și apăsând mereu, câtă vreme mai simțea răsuflare în el. Când Persida a deschis, în cele din urmă, ușa, ca să vadă ce fac, în casă era liniște și Bandi râdea înainte“[1].

---

[1] Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 274
[2] *Ibidem*, p. 275

Cu toate că de ținută incontestabil psihanalitică, pasajul acesta final nu se reduce — firește — la atât. Sfârșitul năprasnic al lui Hubăr, într-un moment când toate apele păreau așezate în familia Marei, a cuscrului său și a Persidei, arată că „liniștea“ (capitolul final se intitulează, în sens oximoronic, *Pace și liniște)*e, aici, un eufemism tragic. El vizează noima globală a cursului existenței, unde niciodată nu se știe ce suprize poate să aducă „destinul“ din afară și din noi. Logica tenace a Persidei potrivise totul într-un chip cum nu se poate mai „rațional“ pentru eroii mai de seamă angrenați până atunci în defășurarea romanului. Bandi aduce însă o nouă erupție a iraționalului, care reprezintă — în literatură, după cum și în planul celor de aievea — fața de umbră a existenței infinite și, implicit, o condiție a devenirii ei fără sfârșit.

Evident că, prin crearea lui Bandi și prin rostul ce i-a rezervat în acțiunea romanului, Slavici nu-și uita de obsesiile sale etice, privitoare la bunele sau relele raporturi dintre părinți și copii. Ciudățenia, însă — aici, ca și în *Moara cu noroc,* ori cu alte prilejuri — e că, urmărindu-și gândul etic oarecum prestabilit, Slavici l-a documentat uimitor cu un caz de alienare văzut foarte modern și întruchipat într-o pagină de magistrală artă romanească. Și aici, uriașul său *summum* de înzestrări epice a corectat fericit ceea ce Slavici-teoreticianul și moralistul gândise precar, îngust. Cu alte cuvinte, suntem în fața aceleiași paradoxale polemici între darurile creatoare pure și imixtiunile extranee, — polemică ce dă un atât de singular relief operei slaviciene întregi. Ce mai rămâne, după toate acestea, din mult prea silogistica „teorie“ gheristă a artei *cu tendință* și a celei *cu teză?!*.

Încât, dacă G. Călinescu — trecând peste reținerile altora — a recunoscut în *Mara*, „un pas mare în istoria genului“ romanesc, iar în *Moara cu noroc* — „o nuvelă solidă cu subiect de roman“[2], timpul a lucrat necontenit în favoarea lor, așa că astăzi putem socoti în liniște aceste scrieri drept *capodopere*. Habitudinile gândirii îi fac pe mulți să-și reprezinte capodoperele doar împodobite cu fastul stilistic pe care, evident, *Moara cu noroc* sau *Mara*, nu-l au. Și dacă nu-l au? Aceasta poate însemna că operele în discuție sunt niște capodopere în straie de „cenușăreasă“. Așa cum — ca personalitate — a fost și autorul lor, derutându-i pe mulți comentatori prea înglodați în „erudiție“, ori numai *snobi*, cu aparenta lui încetineală în gândire și în toate. Încetineala aceasta era totuși — se poate zice — semnul poverii unui talent nobișnuit, pe care ursitoarele i-l vor fi dat lui Slavici cam pe negândite. Important e, totuși, că i l-au dat!

---

[1] Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 288-289

[2] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Fundația regală pentru literatură și artă, 1941, pp. 451, 450

*

Nu este exclus ca între 1894, data primei apariții a romanului *Mara*, în revista *Vatra*, și târziul 1906, când îl publica în volum, Slavici să fi reflectat și să fi scris bună parte din dipticul său de romane istorice *Luca*(1902) și *Manea*(1905), cunoscute mai îndeobște sub titlul generic *Din bătrâni*. După sporadicele și puțin convingătoarele încercări din secolul al XIX-lea într-ale genului, cu relativa excepție a *Ursitei* lui B.P. Hasdeu, e prima dată când în astfel de meșteșug romanesc dăm de o pricepere și înfăptuiri demne de luat în seamă. Iar aceasta, în condițiile abordării pieptișe a unui subiect neînchipuit de dificil. Îndeosebi în împrejurările de ordin documentar și de inexperiență în materie de pe atunci.

În romanul *Din bătrâni*, Slavici se încumeta să evoce îndelungata și tulburea epocă a trecerii poporului român de le înfiriparea lui ca seminție distinctă la dibuitoarele încercări de a-și configura primele *nuclee* de ordin statal. Singur constituindu-se în răzlețite — ori încă numai temporar asociate — comunități arhaice, dar, într-o măsură, și urmând sugestiile ori suferind presiunea împrejurărilor de natură social-istorică din acele vremi: pe de o parte, neîntreruptele hărțuieli cu popoarele migratoare perindându-se în roiuri prin locurile șese ale Daco-Romaniei de pe atunci, dar nu o dată năboind și prin văile adânc împlântate între ridicăturile carpatice, sau și aventurându-se prin trecători dinspre întinsorile dunărene spre podișul transilvan; de pe altă parte, contactele periodic efectuându-se — de voie, de nevoie — cu lumea din Imperiul bizantin și de Orient mijlociu, pe temeiuri de prozelitism religios, politic, de câte alte feluri „tutelatoare“, — de care românii niciodată nu s-au putut plânge că duc lipsă...

Peripețiile din primul volum al romanului *Din bătrâni* încep să se desfășoare de pe la anul 559 înainte, cam în răstimpul cât se perindă prin viață două-trei rânduri de oameni. În cel de al doilea volum, din date-reper ca „861“, „864“, altele mai aluzive, de dinainte și ulterioare, deducem că rămurișurile acțiunii își au punctul de diferențiere pe la jumătatea secolului al IX-lea. Locurile de obârșie ale lumii românești evocate în roman, de plămădire a sufletului ei comunitar, îl

B.C.U. „M. EMINESCU“ IAȘI
LITERE

constituie Bucegii și lanțurile muntoase învecinate, cu îndepărtări aleatorii și invariabile reveniri la asemenea „baștină“. Ca număr, felurime de firi și înfățișări, mijiri de diferențiere a rosturilor, precum și ierarhice, eroii îi copleșesc pe cei din oricare scriere slaviciană de proporții. Și tot astfel se prezintă lucrurile în privința evenimentelor mai deosebite, îndeosebi cu caracter războinic, apoi într-a îndeletnicirilor din scurtele vremuri de pace, a hranei, obiectelor de trebuință cotidiană, a cutumelor în modul lor de statornicire de pe atunci, a vieții sufletești considerate în genere, cu o anume preeminență — pe asemenea plan — a stărilor legate de credința și practicile religioase, de un creștinism prea puțin „instituționalizat. Nu cu mai puțină amănunțime și reconstituite cu ochi parcă de martor ocular sunt topografia zonelor geografice și așezărilor de „munteni“ (adică *proto-români),* cu denumirile lor, felul locuințelor, al portului, numele variat-pitorești ale personajelor (uneori și „supranumele“ utilizat ca semn de distincție, mai rar și porecla), — apoi flora montană, fauna de spațiu domestic, sălbăticiunile codrilor, jivinele prădalnice ș.a.m.d. De dimensiuni aproape dublând pe ale *Marei* și cu asemenea densitate a elementelor ce dau suport narației, nu e surprinzător că romanul *Din bătrâni* a rămas și până acum arareori cercetat și apreciat cu simț al rigorii. Nu o dată a fost doar amintit cu superficialitate grafomană[*]. Iar prin frunzăreală și menționări pur enumerative, se înțelege că situarea lui în ansamblul operei slaviciene rămâne precară, dacă nu chiar în contrasens cu valoarea sa reală. Ca tot ce e întreprins *pro forma* (Interesant e că scriitori remarcabili de mai târziu au citit totuși romanul cu luare aminte, reținând din el nu puține sugestii pentru scrierile proprii, așa cum se va vedea mai încolo).

Firește că numărul știrilor care să clarifice tot ce ar fi de aflat în legătură cu asemenea vremuri îndepărtate a fost și încă rămâne neîndestulător. De aici — aspectele controversabile, precum și anacronismele din anumite momente ale desfășurării romanului, în pofida timpuriei pasiunii a lui Slavici pentru studiile istorice, precum și a erudiției impresionante pe care o dobândise în acest domeniu, ca secretar al Comisiei documentelor istorice într-un răstimp de peste două decenii. Și nu e de ignorat faptul că, hotărându-se să scrie asemenea operă, despre o epocă mai puțin cunoscută decât multe altele, scriitorul a făcut eforturi de a se documenta asupră-i cât era cu putință pe atunci pentru un om de meticulozitatea lui. Îndeosebi volumul al II-lea al romanului *Manea,* dată fiind extinderea acțiunii în mai multe zone ale Orientului, l-a determinat să cerceteze un număr de izvoare istorice la care și astăzi puține lucruri se mai pot adăuga. De altminteri, Slavici era de părere — și nu chiar fără temei — că epocile mai obscure sunt de preferat în literatura cu tematică istorică, deoarece nu pun atâtea piedici capacității de invenție epică, spre deosebire de acelea unde mulțimea documentelor face cu greu de evitat parafrazarea, căderea în stilul de cronică, de plată „biografizare“ a evenimentelor nude. Prea marea abundență a datelor *particularului* estompează *generalul* până la insignifianță și disparitate.

---

[*] Într-o relativ recent cărțulie despre marele scriitor, în legătură cu care aflăm că a fost „destinată expres școlii“ (p. 87), autorul, I.D. Bălan, rezonează așa: „Din numeroasele romane, inspirate din actualitatea vremii sale sau dintr-un îndepărtat trecut istoric, cum sunt *Luca* și *Manea,* aparținând ciclului *Din bătrâni,* saul *Cel din urmă armaș,* inspirat din epoca pașoptistă, nu putem reține nici unul ca fiind cel puțin meritoriu“ (p. 75). O astfel de opinie ar fi de înregistrat, eventual,

Alegerea epocilor ce urmau a fi evocate — secolul VI, secolul IX —, dar mai cu seamă a subiectelor, își aveau însă o motivație cu mult mai complexă. Era cea *patriotică* și *caracterologico-moralistică*, în primul rând, dar fără accepția „tezistă“ pe care i-au atribuit-o unii și alții („sămănătoriștii“ sincroni cu apariția celor două romane și îndeosebi marii critici din perioada interbelică, eminenți în atâtea privințe, însă și atinși — aproape fără excepție — de ispita „snobismului“ și a „calofiliei“ perturbătoare ale *măsurii lucrurilor* în cele mai neașteptate chipuri și feluri). Era, apoi, efortul de *filosofie a istoriei*, inextricabil îngemănat cu singulara „psihanaliză existențială“ pe care Slavici a practicat-o ca și instinctiv până la urmă, în tot ce a scris. Era, în al treilea rând, pornirea de scrutare cu gând și elan de înțelegere parcă *testamentară* a „destinului“ românimii prin vremi, începând cu distingerea bunelor „rădăcini“ rămase — și încă dăinuind — „din bătrâni“, precum și a ceea ce le primejduia încă de pe atunci vitalitatea, continuându-și sporitor acțiunea stricăcioasă până în timpul ce-i era scriitorului sub nemijlocită observare. Și mai erau atâtea alte mobiluri ce-s de așezat sub semnul *devenirii* de până la 1902 a întregului scris slavician, în ceea ce vădise acesta mai persistent și mai viabil. Rezultă, toate acestea, și din scurta *O mărturisire* ce pusese autorul la începutul primului volum al romanului:

---

sub beneficiu de inventar, dacă ar vădi numai ceea ce se cheamă „suficiență“ în judecata de valoare. Însă ea denotă impostura, — iresponsabilitatea celui ce nici nu a pus vreodată mâna pe romanele în discuție. Dovada? Și un elev pregătit ceva mai temeinic știe că romanul *Cel din urmă Armaș* (nu „armaș“, care vizează un rang boieresc, ci *patronimic!)* se referă la oameni și intâmplări din răstimpul 1874-1880, nicidecum la „epoca pașoptistă“. De ar fi deschis I.D. Bălan cartea, ar fi dat încă pe prima pagină de o scrisoare datată „München, 4 noiemvrie 1874!“... Dar ce poți să-i pretinzi cuiva care scrie că „Junimea“ a fost „înființată la 1867“ (p. 33); că pe un anume scriitor francez îl cheamă „Rablais“ (p. 19); că Ion Creangă e un „povestitor de factură rabeleisiană“ (p. 20); că „pe la 1876 [,] când Slavici era socotit de unii cel mai de seamă scriitor al epocii, [...] Creangă nici nu debutase“ (p. 38); că pe autorul „poemei *Radu* “ îl cheamă „Ranetti Roman“ (p. 97), iar pe eroul din *O viață pierdută* — „Moș Marin“ (p. 106); că poezia Văcăreștilor „s-a născut în scutecele cântecului popular“ (p. 181); ș.a.m.d.???

...Și când cutezanța de a scrie despre Slavici era a unuia ce și versuri de tipul „Eu sunt din neamul lui Sisif...“ scria, — „versuri de curte“ (ceaușistă), — care-l propulsaseră fără vreun efort „sisyphic“ în posturi nu oarecare, ci până și în acele de rector al universității bucureștene, de ce ne-ar mai rămâne să ne mirăm? Poate de subînțelesul hilar al bombasticului titlu dat cărțuliei sale, „care are un scop, în primul rând, didactic“ (p. 78): *Ioan Slavici sau roata de la Carul Mare* (București, Editura Albatros, 1985). Dacă, precum zice autorele la p. 16, „O întâmplare fericită a făcut ca în aceeași epocă a culturii românești să trăiască și să creeze câțiva oameni de geniu [...]: Titu Maiorescu, [...] Eminescu, Creangă, Caragiale, Slavici“, — atunci, fiind autorul *Marei* situat chiar de d-sa pe locul al cincilea în enumerarea pe care a efectuat-o, rezultă că metafora cu „roata“ nu poate decât să ducă la gândul că Slavici era „a cincea roată la căruță“. Ceea ce se potrivește, de altminteri, cu lipsă de orice merit atribuită romanelor *Din bătrâni*, *Cel din urmă Armaș* ș.c.l.

„Narațiunea aceasta e numai începutul unui șir de narațiuni [...] pe care am de gând să le public dacă bunul Dumnezeu îmi va mai lungi zilele și-mi va da sănătate, iar oamenii-mi vor lăsa răgaz [...] Deocamdată [cititorii — n.n.] vor afla numai cum s-a urzit acest cuib de mari apărători ai neamului“[1].

Primul volum e cât se poate de impropriu numit *Luca*, fiindcă nu acest personaj, — preot și căpetenie religioasă a românilor din Bucegi și de la poalele Carpaților sudici, — ci fiul său, Bodea, e înfățișat în roman ca protagonist și urzitor al „cuibului de mari apărători“ din secolul când într-adevăr începuse să se decidă supraviețuirea poporului român, tot mai din plin confruntat cu valurile de seminții migratoare. Dovedindu-se vrednic de a ajunge în fruntea „muntenilor“ transhumanți — atunci — pe scurta distanță dintre poienele unde-și creșteau oile și văile apropiate, prielnice unei agriculturi restrânse, Bodea e arătat în roman a fi strategul și tacticianul modurilor de a-și apăra și spori neamul. Ce-i drept, după o succintă relatare mai „cronicărească“ a momentului când, atacați deodată de longobarzi și de avari cu gândul de a-i nimici, gepizii încercau să se salveze lăsând șesurile și abătându-se asupra românilor, — romanul începe să se desfire printr-o convorbire dintre Ursan, o căpetenie politico-militară a „muntenilor“ de prin părțile Bucegilor, și preotul Luca, îndrumătorul lor spiritual. Iată, selectându-le, principalele componente ale acestei convorbiri: „— Voim să trăim — grăi Ursan, cel cu sprâncenele dese și cu mustața groasă — și viața omul și-o apără cum poate. Părintele Luca dete domol din cap, și aceasta era un răspuns destul de hotărât [...] — Așa e — îi zise dar cu blândețe —nevoia îl răpune pe om. Să mai stăm însă, să mai așteptăm, să mai răbdăm, să ne mai gândim — Până când să ne tot gândim? întâmpină Ursan, cuprins de amărăciune. Ne prinde iarna aici, în culmile pleșuve ale Bucegilor; n-avem nici merinde pentru noi, nici nutreț pentru turme; lupii sunt din zi în zi mai neînfricați; ne mor femeile și copiii de foame și de frig. Părintele ședea pe un trunchi de fag răsturnat în fața colibei sale de la marginea poieniței de sub peșteră. — O să treacă și asta, cum atâte și iar atâte altele au trecut, răspunse el, rostind vorbele rar și apăsat [...] în lumea aceasta numai binele e statornic, unul, singur și totdeauna același; relele sunt multe și felurite, fiindcă vin și trec mereu, numai curmări ale binelui de-a pururea nebiruit. — Eu văd că e rău și tot numai rău, îi zise Ursan. Trec, ce-i drept, relele, dar dacă un rău trece, după el nu binele de mult așteptat, ci iar alt rău urmează, încât din rele în rele o ducem. Și nici c-o să mai poată fi altfel, câtă vreme nu ne vom fi îmbărbătat și noi, ca să ieșim la larg și să ne facem loc în lume“[2].

Premisele celor două volume ale romanului *Din bătrâni* (amintim de tensionata meditație pe aceeași temă din poemul eminescian *Andrei Mureșanu*, elaborat într-o primă versiune încă din 1869) apar astfel încă de la începutul *convorbirii-confruntare* dintre Ursan și părintele Luca. Limpezirea lor definitivă, menită a vesti fără vreo premeditare din partea autorului întreaga desfășurare epică, e în cele ce-și mai spun cei doi, — date fiind înmulțirea semințiilor migratoare și starea de nesuportat ce le-o creaseră românilor, imobilizându-i pe sub crestele Bucegilor: „Ne răzbește umezeala din aer și ne amorțește din zi în zi mai nemilos; colibile noastre, făcute în pripă și numai pentru vară, nu ne sunt destul adăpost; [...] stăm zi și noapte de pază, ca năvălitorii și fiarele sălbatice nu cumva să ne apuce fără de veste și să fim în toată clipa gata de a ne apăra părinții, femeile și copiii: urâtă lume! grea viață! — Prea se țin șir una după alta și prea s-au adunat multe deodată! suspină Ursan, mulțumit, de altminteri, că preotul își dă atât de bine seamă despre greutățile timpului. — Și totuși — urmă preotul, cuprins de un evlavios avânt — aici suntem și aici avem să stăm, căci aici e leagănul vieții noastre și aici ni-e rânduit să ne petrecem zilele, aici suntem și numai aici putem să fim stăpâni noi înșine pe noi. Întocmai precum poporul ales prin suferințele vieții petrecute în pustiu s-a renăscut pentru o nouă viață, aleși și noi pentru o mare menire, numai suferindu-le toate adunăm puteri pentru altă viață. Șir se țin și multe s-au adunat relele, dat tot noi suntem și cei ce au petrecut aici verile cu iarbă verde și fragedă, cu flori multe, deosebite și-n fel de fel mirositoare, cu cer senin și limpede, cu vânt domol și blând, cu izvoare de apă curată și rece. Grea are să fie iarna ce vine, dar, purtând greul vieții, nu uitați mulțumirile trecute și priviți mereu spre dulcea primăvară. — Dacă vom mai fi putând s-o ducem până în primăvară, întâmpină Ursan cu inimă îndoită. — O vom duce! strigă preotul. Cetele de huni erau mai înfricoșate decât cele ce azi ne stau în față: au stăpânit țări întinse, au fost risipite și s-au pripășit și ele, căutând adăpost prin văi, dar n-au putut să rămâie aici, unde numai oameni ca noi pot să trăiască. Sălbatici din fire, fără de credință și nesățioși în poftele lor, oamenii aceștia trăiesc numai cu trupul [...], nu știu dar să sufere, să rabde, să se stăpânească înșiși pe sine și se omoară între dânșii când nu pot să trăiască toți în desfrâu. Las' să vie iarna, căci pentru dânșii e mai nemiloasă decât pentru noi, care ni-am petrecut viață luptându-ne cu asprimea ei. — O să piară dacă nu se duc — grăi Ursan — dar vin alții în locul lor. — în locul lor, da — răspunse părintele Luca — dar nu în locul nostru; aici, în poienele înseninate, tot numai noi rămânem. Giur împregiur se schimbă și se prefac toate: singuri noi stăm, creștem și ne întărim“[1].

---

[1] Ioan Slavici, *Opere*, VII (1973), p. 295

[2] Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 297-298

O convorbire ca aceasta, prefațând magistral romanul, va fi sunat pentru mulți mitico-emblematic și la data apariției primului volum (premiat de Academia Română), după cum și astăzi poate stârni rezonanțe similare pentru cei nestricați de „estetism“, „politicianism“ și câte alte „isme“ de acestea. Ea rezumă tot ce a fost și rămâne esențial în materie de „filosofie a istoriei“ specifică etniei noastre și bunelor îndrumări pragmatice care — după timpuri — au derivat din meditațiile de asemenea gen. Se desprinde din subtextul ei un neclătinat sentiment (cu înțelepciunea aferentă) de *certitudine* existențială pe care numai nerăzlețirea de „matricea socio-etnogenetică“ îl poate da unui popor ca al nostru, — *născut*, iar nu *venit* în această parte a Europei de cine știe unde. Singurul popor „de baștină“, aici. Și ca atare — cum poate în chipul cel mai *calocagathic* sugerează Slavici prin întregul roman — ,e singurul popor din răsăritul Europei care și până astăzi a păstrat în plămada lui cea mai din adânc ținuta de neam „adamic", „auroral", cu dese striații de „genuin", „frăgezime sufletească", „bună cuviință", — adică daruri moștenite din străvechea *amoenitas* latină și persistând până azi în purtările celor mai aleși dintre români. Dintr-o asemenea convorbire, se mai desprinde și explicația atât de timpuriei *creștinări* a poporului nostru, printre cele dintâi la neamurile derivând din trunchiul imperiului roman, firesc altoindu-se pe felul lui primigen de a fi — și firesc înclinând spre trăirea religioasă ca mod de comportament cotidian, nu spre pompoase și restrângător-legiferante *instituționalizări*. Apoi, departe de a echivala cu vreun „în fine", din asemenea convorbire se degajă și acea componentă de *filosofie a istoriei* specifică poporului nostru care vizează — asemeni unui *memento* perpetuu — *inconvenientul de a fi cum suntem*, esențialmente vorbind; inconvenient la care și prietenul de o viață al lui Slavici, Eminescu, se referise într-un rând — exasperat-exclamatoriu — printr-un „la ce rău loc ne-a așezat Traian împăratul pe această muchie de lume, la acest vad de popoare carile ne privesc pe noi numai ca pe un fel de gard pe deasupra căruia se ceartă"[1]. Iar din perspectivă strict artistică, asemenea convorbire e un cu totul fericit aflat *punct arhimedic*, pe temeiul căruia urma să se sprijine desfășurarea întregului roman.

---

[1] Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 300-301

Patru sunt cele mai de seamă nuclee generatoare de desfășurări narative, în cele două volume ale romanului *Din bătrâni:* 1) *încăierările* ca de „guerillă", dar și confruntările cu proporții de *război*, dintre „munteni" (proto-românii din partea sudică a Dacoromaniei) și populațiile migratoare ce se extinseseră prin secolul al VI-lea dinspre Câmpia Dunării până în văile subcarpatice unde băștinașii își aveau locuri pentru semănături, gropi în care își adăposteau rezervele de produse agricole, locuințe pentru iarnă mai propice decât colibele improvizate pe timp de vară în munți; 2) evenimente sufletești dintre acelea care marchează și adeseori pecetluiesc „destinul" oamenilor, între care — ca aproape totdeauna la Slavici — *dragostea*, cu întreaga ei cazuistică; 3) *drumețiile* cauzate de interese aleatorii, dar îndeosebi de necesitățile cotidiene, însă și *călătoriile* îndelungi determinate de împrejurări mai neobișnuite, dacă nu chiar de *situații-limită; 4)* iar dimpreună cu toate acestea, suprapunându-li-se, dar mai curând dinamizându-le din interior, e, în romanul *Din bătrâni*, o frenezie cu rost evenimențial a *ideației* proliferând în toate sensurile (cum nu se mai obsevă niciunde în scrierile slaviciene), dublată cu prudență istoricizantă de o *imagerie* strict trebuitoare spre a sugera în oarecare măsură „atmosfera" de epocă revolută, a evita — unde documentele tăceau — anacronismele flagrante în favoarea unora plauzibile pentru gândul ca și *testamentar* cu care fusese scris romanul. Și care era acest *gând,* — abia sugerat prin cele de până acum mai mult? Că totul în *Din bătrâni:* personaje, stări sufletești, atitudini comportamentale, întâmplări, ambianță tindeau să configureze o aceeași semnificație eudemonologică general-umană, pornind de la impulsurile dintâi ale unui popor cu oroare față de *șovinism,* de *violențe* vizând acapararea a ceea ce *nu-i al său,* cu un mare simț al *ospitalității,* al *înțelegerii* felului de a fi al altora, al *toleranței,* și totul, în condițiile multiplu avertizatorului „la ce rău loc ne-a așezat Traian împăratul", cu sempiternele primejduiri de a ne anihila *identitatea noastră dintâi* — așa cum îi era în fire lui Slavici să și-o închipuie.

---

[1] M. Eminescu, *Opere*, X, (1989), ediția academică, p. 17

Cu un tonus epic și ideatic mereu mai ridicat, de la un volum la celălalt, romanul pe cele arătate înainte le întruchipează. Ca într-o reconstituire arheologică, istoricește vorbind, — și de arheologie psihică deductibilă din felul cum îi apăruseră inițial (probabil cu „modelele" sub ochi) personaje rustice ca Anița (din *Fata de birău),* Sanda și Pascu (din *Scormon),* Marta și Miron (din *Gura satului*) ș.a.m.d. Cu rare excepții, numele personajelor au fost reconstituite desigur potrivit arătării istoricilor cum că satele românești au denumiri provenind din patronimicul celui bănuit a se fi așezat întâi în locul respectiv[1]: Bodea (după satul actual *Bodeni),* Cândea (după *Cândești),* Ursan (după *Urseni),* Moroiu (după *Moroieni),* Dragodan (după *Dragodănești*) etc. Situația se schimbă oarecum, când vine vorba de numele feminine, unde, între altele — am văzut — predilecția autorului pentru un prenume ca *Ana* îl determină să-și numească astfel și principala eroină din volumul secund al romanului. Iar cât privește substanța propriu-zisă, ea fusese anunțată „cauzalist" — ca în atâtea rânduri, la Slavici — de convorbirea dintre părintele Luca și Ursan, reprodusă pe larg mai înainte. Înfruntând creștineștile porniri spre „nonviolență" ale preotului, Ursan, Corbu, Răciulete, Bradul, Cărbune și alte căpetenii așa-zicând „militar-politice" ale incipientelor comunități păstorești de proto-români fac o incursiune exploratorie spre văile submontane unde erau așezările de iarnă și gropile în care își aveau rezervele de cereale. Spre a-și da seama cât de numeroși sunt cei din primul val de slavi care se statorniciseră în locul lor și cum ar putea să-i izgonească. Ca unul ce cunoștea mai bine locurile, dată fiindu-i patima de a se avânta prin stâncăriile și desișurile îndeobște ocolite de alții, Bodea, cel mai în vârstă dintre fiii părintelui Luca, se alătură cetei de iscoditori. „Năvalnic", cum era din fire, o ia cu mult înaintea celorlalți, ajunge pe muchea unei surpături de unde se vedeau în vale colibe făcute într-altfel decât ale „muntenilor", oameni, „scurți și groși, [...] greoi în mișcările lor și bălani la față"[2]. Dar nu numai atâta văzu Bodea, ci...: „la depărtare de cel mult treizeci de pași, se ivi o fată tânără, care trecea cu un vas de lut spre râu. Era Mala, cea mai tânără dintre cele trei fiice ale lui Dragoslav, una din căpeteniile fugarilor adăpostiți în vale“[1]. Iar așa fiind, Slavici are ultimul mare prilej de a înfățișa o priveliște care sevede că i-a obsedat — compensatoriu?; vis al femeii desăvârșite, cum mai târziu vom afla la un Gib Mihăescu? — multe din cele ce a scris: „Nu era înaltă copila, nici subțirică, nici sprintenă ca muntencele pe care le știa el [Bodea — n.n.], dar îi era trupul plin și fraged ca al unui copil [...], avea obrajii rotunji, mare minune, și albi ca laptele înspumat, și peste umerii ei se revărsa un păr galbăn ca firele de aur. Străin neam de oameni și nemaivăzut în aceste văi. Ea trecea oarecum ca dormind, a-ndelete și legănată în mersul ei la tot pasul, iar Bodea, uimit, o privea cu atâta nesațiu, încât dânsa, izbită de puterea privirii lui, tresări și-și întoarse marii ochi albaștri spre el. E o taină nepătrunsă cum prin ochiul îndreptat spre alt ochi sufletul străbate la alt suflet și cum, întâlnindu-se privirile, sufletele se pătrund unul pe altul și se îmbină ca-ntr-o singură ființă. Fața copilei se lumină ca scăldată în raze venite din altă lume, iar Bodea, fărmecat de zâmbetul ei plin de dulceață, se cutremură ca străbătut de un fulger. Îi era parcă abia în clipa aceasta se naște și viața de până acum i-a fost numai un fel de amurg“[2].

---

[1] Constantin C. Giurescu — Dinu C. Giurescu, *Istoria românilor din cele mai vechi timpuri până astăzi,* București, Editura Albatros, 1975, p. 106

[2] Ioan Slavici, *Opere,* VII, p. 313

Cum orice imprudență de proporții se plătește (mai cu seamă când e și dragostea la mijloc!), Bodea este prins de străini până să-l ajungă soții săi din urmă, dar, evident, Mala e cea care găsește mijlocul de a-l salva, punându-i la îndemână pe furiș cel mai nedomolit armăsar din câți avea Dragoslav, starostele slavilor pripășiți pe locurile de iernat ale muntenilor. Urmează o evadare spectaculoasă, cu mari ocoluri prin câmpie, unde Bodea dă de cei care-i goniseră în văile munților pe slavi, „ogorii“ — le zice autorul, adică *avarii,* precum și „volgarii“ (= *bulgarii*)[3], omoară pe doi care-i tăiaseră calea și, după îndelungi rătăciri, ajunge iarăși la ai săi tocmai când cetele de slavi se încumetaseră să urce cu gânduri de răzbunare și de pradă până în poienile „muntenilor“. Urmează o încăierare cumplită, învingători ieșind, firește, cei de-ai locului, după care slavii li se „închinară“, urmând a trăi de-acum înainte lângă „munteni“, în pace și într-ajutorare, cu statutul — verificabil în feudalismul timpuriu din țara noastră — de „vecini“. Iar cum Bodea se ilustrase în bătălia cu slavii ca un viteaz între viteji, tinerii din comunitățile românești risipite prin Bucegi se puseră din proprie inițiativă sub comanda lui, alcătuind o grupare *ad-hoc* de războinici, — „ceata sfântă“, cum au numit-o ei, hotărându-i statornicia prin jurământ. Documente, în asemenea prinvință, nu știam să existe, însă e plauzibil că începuturile armatei naționale din Principatul valah se vor fi ivit așa cum și le-a imaginat Slavici.

---

[1] *Ibidem*, p. 314

[2] Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 314

[3] Inițial, *bulgarii* erau o seminție de limbă turcă și, puțin numeroși, au sfârșit prin a fi asimilați de masa slavă de la sud de Dunăre, deși începuseră prin a o supune și a o stăpâni (Cf. Constantin C. Giurescu — Dinu C. Giurescu, *op. cit., p. 181)*

Urmară lupte și mai grele cu „ogorii“ (=*avarii)*, unde slavii din văi, izbiți întâi, n-ar fi biruit fără ajutorul românilor, îndeosebi al cetelor de tineri instruite de Bodea și al neslăbitei bravuri a acestuia, — totul încheindu-se cu asemenea proclamație a lui Bran, una din căpeteniile subalterne: „— Binecuvântată să fie clipa aceasta! [...] Iată omul care s-a ales cel mai vrednic între noi: el să fie acela de care ascultăm cu toții; el să ne ducă la bine și la rău; el să ne fie domn și stăpânitor!“[1]. Dacă la toate marile cotituri ale istoriei, — inclusiv la aceea trăită de noi cu câțiva ani în urmă, — *așa* s-ar alege „stăpânitorii“, n-ar fi mai multă *omenie* în lume decât în toată clipa vedem că este? Oricum, reluând firul romanului, aflăm că Bodea a durat cetate de piatră la cumpăna locurilor dintre munte și câmpie; că, după multe rătăciri și suferințe ale acesteia, a reîntâlnit-o pe Mala; că, simbolic, în ziua de Rusalii, a fost „ca toți să-l primească domn și ocrotitor al neamului“[2]; că, în asemenea moment de elecție, tânărul domn s-a căsătorit cu Mala, rânduindu-le apoi și slavilor de sub Carpați „loc de așezare pentru [...] a trăi împreună cu muntenii, ca să ieie desprinderile vieții creștinești și să le ducă apoi la norodul lor“[3]. Astfel și-a imaginat Slavici, iarăși plauzibil, începuturile asimilării slavilor de către românii din nordul Dunării; adică așa e posibil să fi fost al treilea moment etnogenetic din devenirea istorică a neamului nostru. Iar cântărindu-se semnificațiile de natură romanescă, toate acestea îndreptățesc o exclamație ca aceea a lui Giordano Bruno: „Se non è vero, è bene trovato!“

Prin cele de până acum , o primă jumătate a *mesajului testamentar* pe care Slavici voia să-l lase urmașilor prin intermediul romanului *Din bătrâni* a fost pusă, — credem, — în lumina ce i se cuvenea. Cealaltă *jumătate* o evidențiază desfășurarea ulterioară a evenimentelor din primul volum și din întreg volumul al doilea, — *Manea*. Cu puține cuvinte numind lucrurile, e vorba în continuarea narațiunii de două mari primejdii planând asupra poporului nostru, — atunci, în secolele VI-IX, ca și acum, privind totul din adâncimea de la care le-a cugetat marele scriitor: pericolele utilizării nechibzuite, ori premeditat-abuzive, mârșav-abuzive, iresponsabil-abuzive a *puterii*, pe de o parte; pericolele primirii fără discernământ a *influențelor* care dintotdeauna s-au abătut — (perfid) *pașnic* ori *silnic* — asupra acestei atât de răzlețite „insule“ a *României* răsăritene. În partea mai dinspre sfârșit a primului volum survin întâmplări menite a învedera cum gustul „puterii“ începuse a fi resimțit de Bodea drept *ceva de folosință personală*, de porniri achizitive, de goană după fast și petreceri, nu drept *oficiu public*, nu ca neobosită *purtare de grijă* pentru cei de sub cârmuirea sa. Efectul? Îndepărtarea treptată a acestora de acela în care la început crezuseră a recunoaște un mare caracter. Cu atitudini și fapte bine creionate, de certă valoare artistică, sunt înfățișate, paralel, și desprinderile ce începuseră a o defini pe soția voievodului, Mala, dimpreună cu tot anturajul ei. Pe de altă parte, capitolele dinspre sfârșitul primului volum mai arată că aproape toți slavii și staroștii lor (cu excepția lui Dragodan, „om dintr-o bucată" și personaj romanesc de ferm contur), în pofida faptului că Bodea îi rânduise „a trăi împreună cu muntenii, ca să ieie deprinderile vieții creștinești și să le ducă apoi cu dânșii la norodul lor", nu înfăptuiau nimic din toate acestea. Dimpotrivă, înlesneau pe diferite căi nu numai pătrunderea între români a sălbăticiei și grosolăniei lor de mai înainte, a raptului, îmbuibării, silnicirii semenilor, ci și a pornirilor spre minciuna sfruntată, nerespectarea cuvântului dat, zavistia și câte alte mișelnice „subtilități" de acest soi, deprinse de la bizantinii veniți în număr tot mai mare dincoace de Dunăre cu dubioase treburi negutătorești. Urmărești în roman asemenea curs al lucrurilor și cugeți fără voie la ce au ajuns fiii Basarabiei românești după ce s-au pripășit „rusofonii" printre ei! Abia la urmă de tot, procedând cam ca în felul cum răsucise cu ani în urmă evoluția protagonistului din nuvela *Budulea Taichii*, Slavici abate asupra „muntenilor" o nouă și cumplită năvălire a avarilor, făcându-i să revină — în frunte cu voievodul — la sobrietatea viețuirii știute „din bătrâni", la demnitatea și curajul de a-și apăra „vetrele" neprecupețind nimic. Iar *prețul* a fost stingerea Malei, ajunsă în starea de a nu mai îndura priveliștea grozăviilor ce păreau să nu se mai sfârșească, precum și pieirea lui Bodea, în timp ce încerca și izbutise să-și scape cu viață fiul, — urmaș și garant al rânduielilor statale inaugurate de el. Și efectul mai de durată? Pioșenia nimbată aproape legendar a felului cum își aminteau de Bodea „muntenii", părându-li-se că „n-am prea fost vrednici noi să-l avem în mijlocul nostru" pe cel „în fiecare clipă gata de a sta singur pentru toți"[1]. Răciulete, mai cazuist decât oricare, dintre căpeteniile ce supraviețuiseră ultimului prăpăd, încheie rememorarea celor prin care trecuseră el și ai săi prin asemenea deschidere de perspectivă: „— Și să nu uitați — zicea el, sfătos ca totdeauna — [...] că atunci când nu eram în stare să luăm o hotărâre, Radu [fiul lui Bodea — n.n.], băietanul, ne-a îndrumat pe calea cea bună. Băietan, dar om cu scaun la cap și cu inimă la loc. Celelalte să le lăsăm încurcate. Vecinii o vor duce-nainte închinându-se mai unora, mai altora și dând la dreapta și la stânga fie daruri, fie zeciuială, ca să-și poată petrece viața-n îmbuibări și să se-nece-n cele din urmă-n păcătoșiile lor, iară noi vom rămânea tot noi și vom merge-nainte"[2].

---

[1] Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 421
[2] *Ibidem*, p. 429
[3] *Ibidem*, p. 442

Cel de al doilea volum al romanului *Din bătrâni* e, aproape în întregime, un caleidoscop de priveliști, de personaje, de întâmplări cele mai adeseori încărcate de semnficații majore — și nicidecum „o încâlcită lecție de istorie", cum își formulează aprecierile — expeditiv — un comentator[3]. Secolul al IX-lea a fost unul de răspântie pentru întreaga Europă și pentru vecinătățile asiatice ale acesteia. Un „secol politic" prin excelență, cum e și acesta spre capătul căruia ne îndreptăm acum. O vreme a războaielor și a molimelor pustiitoare, a vrajbelor și holocaustrurilor pasămite „religioase“, a proorocirilor apocaliptice câștigând audiență pe fodul spaimelor generalizate , — așa cum le-a evocat Henri Focillon în *Anul o mie* și la care Slavici nu uită să facă referiri semnificative pe la începutul cărții. În fond, însă, era atunci și un răstimp al chibzuințelor pentru o nouă „întemeiere“ a lumii, pe temelii abia de acum înainte diferind substanțial de cele ce prelungiseră învălmășit, superficialul modificat, caricat, rânduielile lumii antice. După roirea zănatecă spre Occident a migratorilor timpurii, alții, dovedindu-se prin fire și prin împrejurări mai chibzuiți, începuseră a se ivi dinspre Asia, cu gânduri de expansiune mai puțin aventuristică, implicând voința de *statornicire* pe teritoriile cucerite: ungurii, tătarii, turcii. Slavii de la sud, din nord, dinspre est se „creștinau“ în masă, din rațiuni mai curând politice decât religioase. Coliziuni, tendințe de aglutinare politică și iarăși de separație, din rațiuni etnice, nu erau mai puține nici în partea dinspre Marea Nordului, Atlantic, Mediterana ale Europei. Iar așa fiind, ceea ce numim astăzi problema „sferelor de influență“ nu se punea pe atunci cu mai puțină acuitate pentru Imperiul Roman de Răsărit (bizantin), ca și — încă mai accentuat — pentru cel de Apus, ale cărui structuri de adâncime, nefărâmițate integral, în acele vremuri au început a le da Papilor de la Roma gânduri și temeiuri de a-l reface într-un chip mai potrivit cu împrejurările, — religios. Iată numai câteva dintre tendințele și stările de fapt intuite de Slavici ca nefiindu-le indiferente românilor și pe care, de aceea, nu le-a transformat în vreo „încâlcită“ și insipidă „lecție de istorie“, ci le-a alchimizat cu ingeniozitate narativă în materia specifică volumului secund, — *Manea*, — al romanului *Din bătrâni*.

---

[1] Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 533

[2] Ioan Slavici, op. cit. p. 533-534.

[3] Ov. Papadima, Ioan Slavici, în *Istoria literaturii române*, III, București, Editura Academiei R.S.R., 1973, p. 415.

Practic, acest volum cuprinde cea mai spectaculoasă experimentare a *paralelismului de planuri* — și cea mai dificilă, desigur — din câte a efectuat Slavici în longiva-i carieră scriitoricească. Gândite *circular*, evenimentele, cu punct de plecare și de sosire în Carpații sudici și în zonele colinare întinzându-se până în Câmpia Dunării, se desfășoară mai apoi — vreme de vreo treizeci de ani, succesiv — în Balcani, la Constantinopol, în partea apuseană a Asiei Mici și la Bagdad; pe urmă, prin părțile turcmene, cele traversând Uralii spre vest, cele de peste Volga, fluviile ucrainene, câmpia meridională dintre Nistru și Prut („Atelcuzul“) și, depășind prin Țara de Jos a Moldovei îndoitura estică a Carpaților, își au capătul iarăși la cetățuia de pe colina unde Prahova dă în câmpie. Cu un asemenea vast periplu, și figurile de prim plan ale volumului sunt în număr adecvat și-s definite în moduri ce se țin minte. Luăm cunștință, mai întâi, de părintele Manea, păstorul sufletesc al românilor din partea locului, de Ana, „copila numai“ cu care se însoțite de vreo jumătate de an și se bucura că, după toate semnele, îi va și dărui un urmaș, precum și de Cornea, „județul“ (adică, i-am zice azi, „prefectul“ ținutului), fratele Anei. Tot dintru început, aflăm că marile revărsări ale râurilor pricinuite de o primăvară timpurie, imobilizaseră în preajma cetățuii o ceată de bulgari veniți „să ieie sare și ce mai era de luat“ (adică puși de prădăciuni). Îi conducea Budac, un „om înalt, spătos, țeapăn și cu privirea semeață, voinic ales dintre mii [...], care fusese crescut de Crum cel înfricoșat și era mâna dreaptă a lui Bogor“ (= *Boris)*[1], caganul și creștinătorul de mai târziu a mare parte dintre slavii balcanici. Iar o „revărsare“ într-alt fel decât a apelor de primăvară, una de stări sufletești și evenimente intempestive, de aici înainte începe a descrie romanul, detaliind întâlniri și apropieri dintre oameni ce par aduse de jocul întâmplărilor, cu toate că ascund lucrarea arareori previzibilă a unor necesități de neabătut.

„Cauzalist“ impenitent precum îl știm, Slavici nu omite nici acum să motiveze cursul faptelor. Ca întotdeauna. Meticulos. Cu pătrundere și subtilitate analitică, însă printr-un mod al relatării precipitat-digresive ce parcă n-ar ști încotro se îndreaptă. Iată ce pune aproape constant la încercare atenția cititorilor, iar pe cei mai nerăbdători lesne îi predispune la aprecieri superficiale și nu o dată defavorabile. Ca odinioară, în *Moara cu noroc,* scriitorul punctează discret nu numai ceeea ce dă temei — acum din profunzimile firii, nu datorită însoțirii numai aparent potrivite dintre Ghiță și Ana, — dar și cele ce par să umbrească o căsnicie abia înfiripată. Manea-i ins de o vitalitate neistovită, bucurându-se de viață prin simplul fapt că o trăiește. De aceea e și infinit disponibil la solicitările ei, — imprevizibil până la dezordinea în modificările fizionomice, gestuale, în ceea ce gândește ori spune, în ceea ce plănuiește ori face. Ca atare, poate să le pară celorlalți — și tinerei soții în primul rând — stăpânit de suficiența persoanei sale, deși e numai împovărat de un nesațiu al *cunoașterii* cum rar se întâmplă, de impulsul de a viețui cu maximă *deschidere* a ființei. Așa se face că soție-sa Ana, femeie răpitor de frumoasă, ca atâtea eroine slaviciene de prim plan, „înaltă, parcă prea înaltă, subțirică, parcă prea de tot subțire, însă rotundă în toate și mlădietă, [...] nu mergea, parcă, cu dânsul, ci se ținea după el [...] Văzându-i așa, oricine trebuia să fie cuprins de simțământul că el nici n-o duce, nici nu merge cu ea, ci o lasă să vie, că aiurea sunt gândurile lui și că dânsa îi este mai mult ori mai puțin de prisos“[2]. Și cu toate acestea, la Ana îi era gândul chiar și acum, când „nu-l ierta firea să plece[...] și privea uimit de măreția priveliștei și umbla în sus și în jos ca să se încredințeze dacă a început în adevăr apa să scadă ori i s-a părut numai“[3]: „Acolo îi era gândul, și inima îi era acolo, la Ana [rămasă în cetățuie — n.n.], femeia fără de seamăn care îi răscolise toată ființa. Puțin de tot, câteva luni, din toamnă până-n primăvară, trăise cu dânsa, și îi era parcă multe vieți de-a rândul a trăit“[4].

Numai că asemănătoare stări sufletești îi trezi Ana și lui Budac, de cum o zări cu un prilej și o contemplă pe îndelete, iar femeia, simțitoare cam ca îndeobște semenelor ei la uimirea pe care simțea că o dezlănțuise, îi rămase sub priviri mai mult de cât s-ar fi cuvenit. Urmă inevitabilul. Când scăderea apelor îngădui plecarea spre Dunăre, Budac hotărî atacarea cetățuii, spre a o răpi pe Ana, căzu răpus de toporul lui Manea, dar însoțitorii săi tot izbutiră s-o ia cu dânșii, deodată cu multe alte roabe și tot ce mai prădaseră, ducând-o la curtea din Prislav a caganului. Iar Manea? Cum și legea „din bătrâni" îl lipsea de darul preoției pe cel ce vărsase sânge omenesc, iar prin pierderea Anei simțea că-și pierduse și rostul vieții de până atunci, purcese neîntârziat pe urmele ei. La curtea lui Bogor a aflat că acesta nu rezistase rugăminților lui Metodiu și ale lui Constantin (= *Ciril*), — bizantinii ce contribuiră decisiv mai pe urmă la creștinarea bulgarilor, — de a le-o încredința pe această roabă ca nealtele, spre a o adăposti în vreo mănăstire de pe lângă Constantinopol. Porni așadar într-acolo, căutând-o pretutindeni cu ajutorul mai multor români stabiliți în capitala Imperiului bizantin, însă fără vreun rezultat. Izbutea doar să fie întemnițat, după ce protestase în gura mare contra mișeliei cu care năimiții „puterii" îl izgoniseră din scaunul patriarhal pe Ignatie, legiuitul, pentru Photie, — un impostor. Scăpând după o vreme din închisoare, grație înțelepciunii lui Vasilie Macedoneanul (= viitorul împărat, „Bulgaroctonul"), părintele Manea sfârși prin a trece în Asia, printre ostașii ce porneau lupta cu „necredincioșii" din califatul de la Bagdad, în vreme ce Ana, după un cutremur ce devasta mănăstirea unde fusese primită, lua calea inversă, spre Bucegii copilăriei sale. Robit iarăși, în timpul încăierărilor cu musulmanii, și închis la Bagdad, Manea scăpă și de aici, datorită simțului de dreptate al lui Mir Benah, africanul răspunzător de soarta creștinilor prinși în lupte. Pe urmă, chibzuind Mir Benah și cei salvați de dânsul că nu-i pot izgoni pe turcii de tot mulți din jurul califului, deoarece deveniseră pe nesimțite stăpânii de fapt ai Bagdadului, înțeleg că nu le mai rămân decât fuga și îndelungatele rătăciri pe care le-am amintit înainte. Încât, pentru părintele Manea cel puțin, deceniile de „vântură-țară" erau parcă spre modificarea proverbului cu „omul potrivit la locul potrivit" printr-unul după care „omul cu fire nicicând îndestulându-și setea de *a ști* e rânduit să-și petreacă viața în pribegii fără alt capăt decât moartea".

---

[1] Ioan Slavici, *op. cit.*, pp. 545, 540, 541
[2] Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 543
[3] *Ibidem*, p. 542
[4] *Ibidem*, p. 538

Oricum, romanul arată că așa a fost sortit să i se întâmple protagonistului din cel de al doilea volum. Conceput de Slavici, s-ar zice, ca omolog literar al lui Nicolae Milescu, peregrinul proto-valah cunoscuse așezări civilizatorice cum „muntenii" lui nici nu visau că pot să existe, purtase dispute cu înalte fețe bisericești ale creștinătății răsăritene, înfruntase — „purtând făclia adevărului"[1] — potentați de vază de-ai Bizanțului, Bagdadului, semințiilor migratoare cu care, dase față după aceea. Putea, așadar, să le mărturisească la întoarcere, fără vreo vanitate, celor cu care copilărise: „cunosc scrierea grecească, pe cea arabă, pe cea armenească, pe cea evreiască și pe cea persană, am văzut cărți de ale inzilor..."[2]. Ajuns între ai săi cu Bassa, fiica lui Mir Benah, care murise pe drum, precum și cu o adevărată oaste de pribegi pe care-i creștinase după învățurile lui dântâi, Manea stârni vrajba ce mocnea de mult între *puterea* voievodală impilatoare, coruptă, „instituționalizată“ după model bizantino-slav, și urmașii „muntenilor“ foarte numeroși acum, crescuți de cei vârstnici în spiritul dreptății, bună-cuviinței, sobrietății de demult. Refuzând a fi readuși la „supunere“ de către oamenii stăpânirii și începând un mare *exod* spre valea Oltului, răzvrătiții erau urmați îndeaproape de Ana, soția descoperită trăind de multă vreme ca o „sfântă“ prin peșterile Bucegilor, și de părintele Manea, pe cărări necunoscute urmăritorilor. Iar întâmplându-se fuga pe o ceață deasă, preotul alunecă într-o prăpastie, perind acolo, — astfel că romanul se încheie cu o asemenea priveliște repulsiv-simbolică: „Un vultur se lăsă căzând greu din înălțimile văzduhului în adâncimea prăpastiei, și încă unul și iar altul, mulți vulturi se lăsară căzând greu: Ana stătea împetrită și privea cu inima încleștată cum păsările cerului rup bucată cu bucată și fâșie cu fâșie carnea de pe oasele lui curate și ei sfinte“[1].

---

[1] Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 728

[2] *Ibidem*, p. 734

*

În comparație cu *dramatismul* întâmplărilor din atâtea alte opere, al dezlegării acestora și al destinului celor implicați în ele, romanul *Din bătrâni* e scrierea pe care Slavici va fi compus-o adiat de starea sufletească și de înțelegerea felului cum — la vremea ei — *tragedia* antică se ivea cu toate semnele lucrului „trăit“. Și, astfel ivindu-se, închidea în tiparele ei fiorul resuscitării oricând a „trăirii tragicului“. O impresie în mai mult de o privință asemănătoare trezește romanul *Din bătrâni* citit cum trebuie, — adică după o „măsură“ a *receptivității* care numai lui i se potrivește. Firește, anacronismele nu lipsesc, cum e — spre exemplu — acela cu „Târgoviștea“ — capitală în secolul IX al unui „voievodat“ prevăzut cu atributele ce i se cunosc de mai târziu. Însă, considerat din perspectiva „adevărului“ său *artistic*, astfel de anacronism nu dăunează scrierii mai mult decât plasarea în *Scrisoarea III* eminesciană a bătăliei de la Rovine înaintea celei de la Nicopole. Mai jenante, deși tot insignifiante în ordinea global-artistică a lucrurilor sunt anacronisme ca acelea din volumul întâi, unde „muntenii“ sunt înfățișați în mai multe rânduri ca vorbind cu înlesnire limba „sorbilor“ (= *sârbilor*), fără să se dea seamă când și cum au învățat-o. De impreciziuni suferă și mai multe dintre denumirile menite a indica feluritele popoare migratoare, datele și locurile anume ale ivirii acestora printre români etc. Însă cu obiecții de atare gen, multe romane de ale lui Walter Scott, iar la noi — ale lui Sadoveanu, ar fi invalidate. Lăsându-le pedanților, să relevăm cu cât le face să cadă în zona neglijabilului documentarea imensă, minuțioasă, în ordinea portretelor, mentalităților, problematicii religioaso-politice, dar și a multelor stări sufletești de semnificație general-umană, a felului îndeletnicirilor, portului, preocupărilor cotidine ș.a.m.d., din secolele VI și IX,a „culorii de epocă“ și de „ambianță“ (autohtonă, balcanică, bizantină, arabă, etc.) Mai pe scurt, cu excepția *limbajului narativ*, a „vorbirii directe“, „indirecte“, „indirect-libere“, unde Slavici n-a izbutit să ajungă la stilul mai distinct și mai potrivit cu împrejurările evocate ce s-ar fi cuvenit, e cazul de a sublinia că astfel de carențe abia nu știrbesc echilibrul dintre *particular* și *general-uman* în absența căruia orice scriere beletristică își îngustează apreciabil sfera de interes.

---

[1] Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 756

Astfel fiind privit, *Din bătrâni* reprezintă nu numai *ctitorisirea* reală, durabilă, neveleitară ca atâtea încercări precedente, a *romanului istoric românesc,* dar și un moment de neignorat în devenirea artei narative de amploare — la noi. Cutare capitol din primul volum, — acela intitulat *Vatra lui Vineș,* de pildă, un loc de „taifas“ al proto-românilor evocat cu multă culoare locală, diferențiere portretistică, însuflețită confruntare de păreri, momente de umor abscons, — aduce aminte numaidecât de pitorească „Poiană a lui Iocan“ din *Moromeții,* I. Și, idiferent de faptul că Marin Preda va fi citit ori nu romanul lui Slavici, asocierea de situații și obișnuințe e înalt semnificativă pentru vechimea ei rostuitoare în spațiul românesc. Dar „circularitatea“ situațiilor, a destinului protagoniștilor (Bodea, Manea), mișcarea și psihologia „mulțimilor“, frecvente în ambele volume ale romanului *Din bătrâni,* n-au devenit „constante“ ale artei narative la Rebreanu, — cel mai prestigios dintre succesorii săi transilvani? Și o „Românie pitorească“ anticipând-o cu varietate și strălucire pe a lui Vlahuță, nu e de regăsit în romanul *Din bătrâni,* — îndeosebi când vine vorba de largile dechideri montane? Iată-le dezvăluindu-se ochilor nededați cu spațiul alpin al Malei: „Îi era croit de natură drumul, căci atât la dreapta, cât și la stânga, terenul cădea în pantă repede și n-avea decât să țină spinarea plaiului ca să ajungă în poiene [...] Pretutindeni pe unde trecea se vedeau prin desișul pădurii [...] ici o cracă ruptă ori îndoită, colo bureți călcați în picioare [...] Un simțământ de sfială religioasă o cuprinse când ieși din brădet și dete-n pădurea de fagi bătrâni, groși și înalți. Trecea parcă printre stâlpii unei zidiri mărețe și fâșâitul frunzelor uscate pe care călca răsuna departe în liniștea sărbătorească a codrului [...] Tocmai pe la ameazăzi se ivi în fața ei zarea liminișului apropiat. Era largul poienelor de care se apropia, și, urcând, parcă o lume străbătută de un soare nemaipomenit i se deschidea. — Ah! strigă dânsa încântată și cu ochii plini de lacrămi când ieși la marginea codrului — aici e raiul [...] Departe și tot mai departe se întindea câmpia văluroasă și-n sus și tot mai sus se urcau culmile acoperite cu iarbă netedă și bătute de un soare dulce. La dreapta era valea adâncă, iar dincolo se ridicau înălțimile stâncoase ale Bucegilor. Înainte se vedea culmea Păpușei. La stânga, poienele se ridicau de la Scărișoara până-n Viștea. Iar înapoi ochiul străbătea de-a lungul văilor din ce în ce mai largi până la șesul nemărginit și tăiat pe ici, pe colo de luciul apelor bătute de soare“[1]. E mai meșter în astfel de descrieri Sadoveanu?

---

[1] Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 382-383

Sau Hogaș? Sau Geo Bogza? Iată, dimpreună cu portretul celui ce era braț executor al împăratului bizantin, și descrierea — nu mai prejos de atâtea din *Creanga de aur* a lui Sadoveanu — cuprinzând cu ochi sigur un interior de palat constantinopolitan: „Gânditor, cu fața întunecată, călcând rar și [...] netezindu-și mereu barba rară, tunsă scurt și pe jumătate căruntă, Barda, cârmuitorul împărăției, se plimba nerăbdător prin larga și luminoasa odaie [...] Erau scumpe și moi covoarele pe care călca; mese de fildeș, lucrate cu multă măiestrie și încrustate cu pietre scumpe, jețuri cu răzămătoare de bronz și căptușite în cele mai alese catifele, candelabre de argint bătut din ciocan de mari vase și miresme se aflau la dreapta și la stânga lui; pereții, îmbrăcați, cu murmură lucitoare, erau înfloriți în aur masiv; el singur era lipsit de podoabe, și lungul vestmânt care-i acoperea trupul slăbit de patimi vii și de încordări sufletești era de o cuvioasă simplitate“[1].

Făcând bine studiată cumpănă celor de până acum, o mereu substanțială materie psihologică și moralistică — în volumul II mai cu deosebire — străbate romanul, luând adeseori forme aforistice, parabolice și de măsurat „lirism“ ideatic, alteori. Apare și reapare în amândouă volumele, în flux și reflux neîntrerupt înfruntându-se, doctrinarismul, religios, diplomaticește *ideologizat* și *politizat*, precum și — îndeosebi prin purtătorii săi de apartenență proto-română, „munteană“ (sihaștri, preoți), — *creștinismul arhaic*, restrâns la trăirea întru smerenie, nonviolență, spirit de dreptate și demnitate existențială, în neîmpăcată împotrivire față de sofisticăria teologală și de „instituționalizarea“ ierarhicească — habotnică, abuzivă, anihilatoare a franchețiі și a pornirilor de a urma căile Domnului fără siluirea de sine. „Psihanaliza existențială“, congenitală lui Slavici, pe asemenea tărâmuri își află moduri firești de aplicare și în cele două volume ale romanului *Din bătrâni*. Iar consecința, numai aparent paradoxală ori discutabilă, constă în aceea că trăirile religioase în spiritul creștinismului moștenit „din bătrâni“ îi prilejuiesc lui Slavici pătrunzătoare relevări ale ostilității cu care „instituționalizatorii“ veniți de la Bizanț ori de la Roma le întâmpinau, bănuindu-le de „arianism“, rătăciri „manicheice“ sau „paulichiene“. A nu te supune necondiționat „puterii“, fie aceasta *religioasă* ori *laică*, e o pornire general-umană din care Slavici face o componentă statornică a narațiunii și un mod distinctiv de a fi al „muntenilor“ evocați în roman. Iată ce *Weltanschauung* îi atribuie scriitorul unuia dintre cei mai vârstnici prelați ai proto-românilor, — părintele Titu: „Două puteri sunt [...] în lumea aceasta: lumina și întunericul. Zbuciumările vieții toate din lupta dintre aceste două puteri izvorăsc. Dacă noi, care am ajuns la cunoștința adevărului, umblăm în căile drepte, vedem lumina și suntem stăpâniți de duhul binelui, atunci dânșii [cazarii, bulgarii necreștinați, alte neamuri slave —n.n.], care nu recunosc adevărul, umblă în căile rătăcirii, stau în întuneric și sunt stăpâniți de duhul răului. Nu e între noi și dânșii nici o apropiere: spurcată e ființa lor întreagă, și ne spurcăm și noi apropiindu-ne de dânșii [...] Niciodată oamenii nu vor înceta a se dușmăni între dânșii — grăi părințele Titu ridicând mâna — căci răul e tot atât de vecinic ca binele și numai prin lupta dintre aceste două intră toate în ființă și pier toate“[1]. În secolul IX, un asemenea mod de a gândi nu avea cum să fie taxat de către creștinismul „instituționalizat“ decât ca „maniheism“; în vremea noastră, Stéphane Lupasco, Edgar Morin, Ilya Prigogine l-ar considera cu totul „modern!“... În felul conceput de Slavici, iată în ce chip mai raționa părintele Titu „bătrânul înțelept și sfânt“ al proto-românilor; „Neamul nostru a vecuit în mijlocul unei lumi care mereu se premenește numai păzindu-se însuși pe sine [...] În voi trăiesc părinții voștri, iară voi veți trăi în copiii și în nepoții voștri, dacă sunteți vrednici de viață, și vrednici sunteți numai știind să prețuiți viața, fie ea orișicât de ticăloasă, căci nu se poate ști dacă nu cumva tocmai din cei mai nemernici vor ieși odată cei mai cu vârtute dintre urmași. Deopotrivă suntem cu toții și la fel trebuie să ne fie scumpă viața și fericirea orișicăruia“[2].

---

[1] Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 546-547

Specificasem mai înainte că interpreții operei lui Slavici au trecut cu destulă placiditate peste paginile romanului *Din bătrâni,* însă nu astfel de atitudine par să fi dovedit autorii de texte prozastice. Formulam, și câteva posibile sugestii, în asemenea privințe. Să mai adăugăm două situații pe care le credem cât se poate de instruitoare. Unul dintre cei mai interesanți eroi din volumul al doilea, tânărul „Radu cel sărac“, fiul preotului Manea și al Anei, crescut de izbeliște și având o psihologie corespunzătoare, în răspăr cu a oricui și a tuturora, invocă într-o discuție cu văru-său, voievodul din prezumata Târgoviște, următoarele: „Făcându-l [...] Dumnezeu pe om, a ținut să-l deie întreg gata și a suflat cu atâta vârtute, încât nu i-a mai rămas destul răsuflet când a venit rândul la femeie și a mai suflat și Necuratul; de aceea ți se pare înger și numai târziu bagi de seamă că e demon frumos împelițat“[3]. Avizatul etnolog Slavici îi atribuie eroului său, prin urmare, cunoașterea unui „mit“ al *Facerii* îi contrasens cu cel biblic. Un „mit“ de certă extracție bogomilică, dintre cele ale ciclului cu „Fârtate“ și „Nefârtate“, foarte în atenția lui Lucian Blaga și pe care, în parte, le-a inclus în târziul său roman *Luntrea lui Caron*. Îl va fi cunoscut Blaga și pe acesta de mai înainte, — direct, sau din romanul lui Slavici? Lipsesc, deocamdată, indiciile. Însă nu astfel stau lucrurile în cazul lui Sadoveanu, care, în mult — și pe drept — comentatul roman *Creanga de aur* s-a hrănit substanțial cu sugestiile ce-i pusese la îndemână puțin cercetatul roman *Din bătrâni*. Dincolo de ceea ce-i face inconfundabili în ordinea stilistică, deosebirea mai importantă de luat în seamă că e prin viziunea lor etnogenetică, Slavici e un „latinist“ (fără vizibile tendințe *puriste,* cum erau unii din marii săi înaintași transilvani), pe când Sadoveanu e un „dacist“ de marcată consecvență. În virtutea unei atari viziuni se și structurează natura și mentalitatea personajelor, începând cu ale lui Kesarion Breb, — pelerinajul la Egipet pentru inițierea ce-i trebuia spre a deveni cel de al treizeci și treilea preot al lui Zalmoxis. Încolo, înrudirile pe linie descriptivă, evenimențială, de opinii cu privire la „instituționalizarea" credinței creștine și la natura „puterii" din așezările omenești superorganizate, sunt bătătoare la ochi în majoritatea privințelor. Bătrânul sihastru Arie, cel viețuind într-o peșteră săpată în stâncă, din primul volum al romanului *Din bătrâni,* ca și înțeleptul „patriarh" (ca vârstră) Vineș, ca și celălalt prelat matusalemic, părintele Titu, — toți cu adânci convingeri în privință „sănătății" rânduielilor ce au privegheat obârșia poporului român, — e limpede că l-au sugestionat pe Sadoveanu în zugrăvirea „Decheneului" pe cale de a trece în cele veșnice. Adevărat e că în preambulul romanului, portretizându-și eroul, el face trimitere directă la *magul* cu „mușchi în plete și pe sân", — din *Strigoii* lui Eminescu —, căruia „îi ajungea barba la pământ și genele la piept"[1]. Dar tot atât de adevărat e că Slavici are și el în minte — numai că subiacent — acest poem, precum și vasta priveliște din *Memento mori*, multe însemnări din manuscrisele eminesciene despre vechimea dintâi a românilor, precum și opinii de ale poetului de care luase cunoștință nemijlocit[2]. Iar până să ajungă toate acestea în strai epic la Sadoveanu, suferiseră o primă metamorfoză trecând prin complicatele alambicuri ale romanului *Din bătrâni*. Prototip al lui Kesarion Breb e, in ordine narativă, părintele Manea, — călătorul pe mai întinsă rază decât aceea a eroului sadovenian, cu daruri scrutătoare nu mai prejos de ale aceluia, cu nu altfel de învățăminte trase din cele văzute, cu o „taumaturgie" nu pusă în lucrare cu fereală, ca la protagonistul *Crengii de aur,* ci adeseori cu franchețe și forță a gândului trecut în demonstrații verbale ce sfarmă orice împotriviri. Că la Sadoveanu evenimentele se desfășoară către sfârșitul secolului al VIII-lea, într-un Constantinopol nu altminteri înfățișându-i-se lui Breb decât părintelui Manea; că aceleași funcții și deprinderi au cârmuitorii Bizanțului, fie că se numesc Barda (ca în romanul *Din bătrâni),* ori Stavrikie (ca în *Creanga de aur);* că până și la tortura cu scosul ochilor"[3], curent folosită de romei, fac referire amândoi scriitorii; că la amândoi „hipodromul" constantinopolitan e un loc de mașinații ale „puterii" și de urmărire lucidă a buimăcirii mulțimilor ș.a.m.d. — ce dovedesc toate acestea? Că, firește, documentația de specialitate a putut fi aceeași, în parte, la ambii scriitori (la Sadoveanu, îndeosebi cărțile *Histoire de l'Empire byzantin* și *Figures byzantines* ale lui Charles Diehl). Însă „argumentul acestor paleologii, datini și eresuri ale populațiilor din Carpați"[4], care-i preocupa în ultimă analiză pe preoții lui Zalmoxis, ca și acea „lume nouă [ce] se închega din sământa rămasă sus, în munții până acum acoperiți de ceața vremurilor grele“[1], care i-a dictat lui Slavici scrierea marelui său roman *testamentar*, nu se mai pot lămuri decât prin „învățătură“ pe care un vrednic urmaș într-ale preozei istorice a reținut-o de la un înaintaș pe care l-a înțeles și la prețuit, în pofida comentatorilor obtuzi.

---

[1] Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 561-562
[2] Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 558-559
[3] *Ibidem*, p. 705

---

[1] Mihail Sadoveanu, *Opere*, 12, București, E.S.P.L.A., 1958, p. 10

[2] Ioan Slavici, *op. cit.*, pp. 366-367, 372, 558, 650, *passim*

[3] Cf. Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 552 și Mihail Sadoveanu, *Opere*, 12, p. 189

[4] Mihail Sadoveanu, *op. cit.*, p. 9

Slavici e de conceput, ca unul dintre acei rari scriitori la care *„trăirea frenetică* — toată viața — nu numaidecât a unor *idei anume*, ci a *ideației ca ideație* e principalul lor „ce“ congenital, iar așa fiind, ar fi putut oricând să exclame, — de s-ar fi ivit după Camil Petrescu: „Și eu am văzut idei!“ Ivindu-se mult înainte, când nici „intuiționismul“ bergsonian, nici „fenomenologia“ lui Husserl nu puseseră pe gânduri mințile oamenilor, se mulțumea să-și cauzalizeze nexul lăuntric esențial în chip pragmatic, drept neîntreruptă trebuință de „dumerire“. Dar ce beție a „jocului ielelor“ era îndărătul necesității acesteia de a se „dumeri“, a — totuși — relativităților și discontinuităților ei! Și cum le-o mai trece Slavici pe seamă eroilor, în *Din bătrâni*, — poate cel mai „ideatic“ roman din cuprinsul literaturii române, fără a înceta prin aceasta de a fi și „epic“, tensionat *epic!* Urmăriți-l în orice demers al său pe preotul Manea (acest — într-un fel — tăinuit *alter-ego* al scriitorului) și veți observa că nu numai îndeaievea „el umbla cu nasul în sus și forfecând oarecum cu picioarele“[2], ci arșiță precipitantă îi emana din toată ființa. Iată-l, în confruntare (ce avea să-i aducă eliberarea din temniță) cu Vasilie Macedoneanul, viitorul împărat al Bizanțului: „— Nu voi putea să tac, răspunse părintele Manea [la îndemnul ce parcă nu admitea replică al căpeteniei închisorilor — n.n.], răpus de firea lui cea încăpățânată. Eu cred, — urmă, făcând un pas spre Vasilie — că împăratul și cezarul și patriarhul și papa și toți cei ce se-nbulzesc împregiurul lor sunt niște mișei, că tot de mișei e stăpânită lumea întreagă, încât mă mir cum mai rabdă pământul asemenea oameni, și stau la îndoială dacă nu cumva toată stăpânirea e o uneltire a Necuratului, care îi ridică pe unii asupra altora, ca să peardă și pe cei de jos, și pe cei de sus. Simțământul acesta mă înăbușe: nu trebuie oare să-mi dau silința de a scăpa de el?! [...] Te întreb eu pe tine: e ori nu adevărat că uneltire a Necuratului e toată stăpânirea? Vasilie se uita, ascultând, la el, ca odinioară la armăsarii zănatici, pe care nimeni nu era în stare să-i stăpânească. «Mare frumusețe de om!» îi venea să-și zică. — Nu — grăi el cu bunăvoința fratelui mai mare — nu e adevărat. Tu vorbești cum te taie capul, iară eu, care am o parte din stăpânire, îți spun din practica propriei mele vieți că stăpân, adevărat stăpân e în lumea aceasta numai acela care se folosește de puterea lui ca să facă voia lui Dumnezeu, ținând buna-rânduială între oameni. Aceia care nu fac așa nu sunt stăpâni, ci fie stăpâniți, fie niște bieți de oameni nepricepuți, care nu știu ce fac. Uite — urmă el mai încet — aici eu singur sunt stăpân, și cât se-ntinde puterea mea uneltirile Necuratului nu răzbesc! — Bagă de seamă! întâmpină părintele Manea, mai apropiindu-se de el. Omenirea e un bălaur cu mii și mii de capete, care-nghite tot"[1].

---

[1] Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 485
[2] Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 543

Conchizând: *Din bătrâni* nu e numai începătura de nădejde a *romanului istoric românesc,* ci și un mare roman *politico- existențial*, cu profunde rosturi de „Bildungsroman", în asemenea înțeles, pentru orice generație ce se va dovedi vrednică să ducă înainte poporul român cu demnitate, activism fecund, nemaculată conștiință de sine. E unul dintre cele câteva *romane matriciale* ce ni s-a dat șansa să avem. „Eroii" demni de acest nume, din cele două volume ale romanului, nu sunt *tipuri,* în accepția curent-tocită dată de teoreticienii narativității, ci *arhetipuri.* Adică întruchipări — fictive, dar nu numai — de oameni „ideali", nu „idealizați". Adică *reprezentări* veșnic râvnite, dar cu totul arareori devenind *întruchipări* de aievea. Iar și când e să se întruchipeze — una, câteva, la un secol —, ele, dat fiind „inconvenientul de a exista" ca ființe emblematice pentru un popor aproape neîntrerupt persecutat de istorie, își au pregătiți încă din leagăn „cămașa morții", — aproape fără excepție. Fiindcă a năzui la *nu neapărat multe lucruri, dar oricum la lucruri fundamentale* și *duse până la capăt,* cât privește *propria persoană,* ca și *lucrul obștesc,* e foarte rar cu putință în spațiul nostru și în succesiunea timpurilor. În articolul *Bălcescu și urmașii lui,* după ce scria despre *credo*-ul eroului de la 1848 că „ne încălzește, căci este sincer, adevărat, energic, s-arată cu acea nesovăire de care ne minunăm în caracterele antichității", Eminescu conchidea: „Dumnezeu a fost îndurător și l-a luat la sine înainte de a-și vedea visul cu ochii, înainte de a vedea cum contimporanii care au copilărit împreună cu dânsul și în cercul lui de idei le-au exploatat pe acestea ca pe o marfă [...] El s-ar spăimânta văzând cum a fost să se realizeze pe pământul nostru libertate și lumină [...] Murind în Italia, sărac și părăsit, rămășitele lui dorm în pământul din care a pornit începătura neamului nostru, cenușa sa n-a sfințit pământul patriei, ci e pe veci amestecată cu aceea a săracimii din Palermo"[2]. Iar spre a ne restrânge la un singur exemplu din actualitatea imediată, ce văzură ochii noștri că s-a petrecut cu Ilie Ilașcu, — român estic întâlnindu-se simetric prin caracter și destin cu un român din părțile vestice, ca Horia?

Sunt puțin semnificativ, gândiți prin comparație cu asemenea pilde ale vieții de aievea, Bodea și Manea, — protagoniștii celor două volume ale romanului *Din bătrâni?*

---

[1] Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 605
[2] M. Eminescu, *Opere*, X (1989), ediția academică, p. 441-442

*

La un prozator dedat cu meșterirea scrierilor de toată mâna, a distinge între romanul — „roman“ și altfel de compuneri era mai anevoios lucru pentru Slavici decât pentru rezoluții săi interpreți de mai târziu. Fiindcă, într-adevăr, ce hotare ar fi putut trage scriitorul între *Mara* (1906), *Cel din urmă Armaș* (1923), *Din păcat în păcat* (1924-1925), pe care le numea „romane“, și *Din bătrâni* (I, 1902; II, 1905), subintitulat „narațiune istorică“, *Corbei* (1906-1907), menționat inițial drept „narațiune istorică“, iar pe urmă numai „narațiune“, *Din două lumi* (1920), scriere subintitulată ca „narațiune“? Judecate după dimensiuni, ca și după numărul personajelor implicate în culoarele narative, multe alte scrieri ca ale lui Slavici ar putea fi categorisite, potrivit ambiguelor sale denominațiuni, fie printre „romane“, fie în rândul „narațiunilor“ — „istorice“ sau nu: *Moara cu noroc, Vatra părăsită, Paraschiv Ciulic, Prințesa* ș.a. De altminteri, specialiștii în astfel de treburi și astăzi ezită în privința criteriilor de luat în considerare: conținutistice, ori formale? În ceea ce-l privește, Slavici se declarase „dumirit“ de-a binelea asupra chestiunilor acestora încă în scrisoarea pe care i-o trimitea din Viena lui Iacob Negruzzi la 10 martie 1874; „Mi-ar plăcea să fac o deosebire între dramă și roman. Drama ne înfățișează caractere deja formate. Ea numai le zugrăvește, fără-ca să cerce a ni arăta cum ele au ajuns a fi precum sunt. Considerațiuni estetice, care restrâng timpul acțiunii și opresc istorisirile, fac asta în dramă peste putință. În roman însă șirul acțiunilor nu este determinat. Este o istorisire, care poate începe cu nașterea și sfârși cu moartea eroului. Pretind dar altceva de la roman: ca el să arate desfășurarea caracterului, să ni spună — nu numai cum sunt, ci totodată și cum, în urma căror înrâuriri, au ajuns caracterele a fi precum sunt. Această desfășurare premeditată o numesc eu formare, deosebind-o de simpla zugrăvire. Eu cer de la roman ca el să zugrăvească ce el a format“[1]. Și mai accentua Slavici un lucru pe lângă care nu putem trece indiferenți: „Nobil nimeni nu se naște. Calitativ, caracterul este un rezultat al vieții și numai facultativ un dar din naștere. Iară noblețea este numai calitativă, consistând în o norocită îndreptare a facultăților. Un om energic, constant și tare în pornirea voinței sale poate să fie rău și totodată bun, după direcția în care se manifestează aceste facultăți ale sale. Și această direcție se hotărăște numai în viață. Pentru aceea susțin eu că la noi caracterele nu se pot forma [...] În lipsa unei înrâuriri istorice destul de puternice și într-o viață ticăloasă, numai revotându-se contra înrâuririlor putem să ajungem la o formare mai îndeplinită [...] Aproape toți aceia care s-au revoltat contra vieții noastre au desperat ori chiar nebunit. Trebe însă să se ivească și spiritele puternice, care sunt capabile de a suporta lupta. Dacă nu în adevăr [adică în viața de aievea — n.n.], în roman“[1].

---

[1] I.E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, II, „Junimea“, București, Institutul de arte grafice „Bucovina“, 1932, p. 241

Când stăruiam asupra meticulosului „cauzalism“ slavician, și o asemenea timpuriu schițată concepție despre roman ne era în minte. Denotând un robust simț realistic, modul acesta de a-și reprezenta alcătuirile romanești e unul în care scriitorul a stăruit până la urmă. Cu marile ambiții și cu riscurile pe care el le presupune. Nu știm cum arată *Osânda răului*, romanul din care scriitorul îl înștiința pe Iacob Negruzzi, într-o scrisoare din 1873, că ar fi scris cincisprezece coli, fără să mai amintească însă ulterior de el. După cum nici despre *Musculița*, scriere amplă ce i-ar fi fost confiscată de autorități, când cu repetatele sale detențiuni din preajmă și de după încheierea primului război mondial, nu mai avem de unde ști ceva. Însă romanele scrise — ori numai publicate — cu începere din 1894 (*Mara*) și până în anul când s-a sfârșit Slavici, 1925 (*Din păcat în păcat)*, ne edifică îndestulător asupra dezideratului cu ivirea „spiritelor puternice“ și cu capacitatea lor de a înfățișa *formarea caracterelor*, — de nu în confruntările cu ambianța obiectivă, naturală, socială, atunci în cele imaginate pe calea ficțiunii romanești. S-ar zice, potrivit teoriei împărtășite lui Iacob Negruzzi, că pentru Slavici, — om de cultură precumpănitor germană, admirator al lui Paul Heyse, — conta în exclusivitate „romanul de formare“ *(Bildungsromanul)*, iar urmărirea unui asemenea proces și încununarea lui prin ceea ce se cheamă un „caracter“ se decide „numai în viață“. Adică prin confruntarea — mai domoală, mai aprigă — cu alte „caractere“. Și dacă acestea lipsesc? Dacă, neavând tărâm de confruntare, „la noi caracterele nu se pot forma?“ Constrâns ești, atunci, să le *născocești* pe cale livrescă? Și, evident, numai întru cât te lasă puterile imaginative ce ți s-au dat? Mai mult; dacă „viața noastră nu sufere oameni buni“[2], cum argumenta Slavici în aceeași scrisoare, ar rezulta că un „caracter“ e de închipuit doar ca un *summum* de însușiri serafice, neadmițându-i pe lângă mari luminozități și mari umbre? Vorbind de *Mihai Vereanu*, romanul pe care tocmai îl publicase Iacob Negruzzi, Slavici exemplifica după cum urmează: „Cavaleri aveau spaniolii, oameni excentrici au englezii, cutezători erau creațiunile revoluțiunii franceze, „Spiessbürger“ [*filistin*, *burtă-verde* — n.n.] este neamțul: noi însă? — înșine nu știm ce putem să ajungem [...] Mi-a plăcut dar foarte mult că ai format pe Mihai în străinătate [...] Era cu mult mai greu să formezi un caracter în țară: trebuia să arăți cum, revoltându-se contra unei vieți ticăloase, un om n-a devenit nici ridicol, nici rău, ci nobil [...] În «Mihai Vereanu» ai arătat cum caracterele formate în țară sunt ridicole, ca și Covrig, ori scârbe, ca și Adela ori seducătorul ei...“[3]. Iată, așadar, cum se complică lucrurile: pe de o parte, Slavici tindea din bun început să prea identifice „esteticul" cu „eticul", în ordinea creației românești; pe de altă parte, — surprinzător, nu? — îl anticipa pe Duiliu Zamfirescu, dar mai cu seamă pe teoreticienii interbelici ai *citadinizării* romanului românesc, care dădeau a înțelege că — de bine, de rău — la oraș tot mai pot fi descoperite „probleme de conștiință", zbucium, interese dintre acelea care monumentalizează confruntările oamenilor de deferite *firi* și *firile însele*, — pe când în mediul sătesc...! Să nu trecem totuși cu vederea și o afirmație citată mai înainte, dar fără implicațiile ce inevitabil rezultau din ea: „Un om energic, constant și tare în pornirea voinței sale poate să fie rău și totodată bun, după direcția în care se manifestă aceste facultăți ale sale"[1]. Cum ar fi de înțeles astfel de alegație? Că un „caracter" nu presupune neapărat doar însușiri și purtări dincolo de orice posibil reproș, însă un înnăscut „temperament" puternic îi trebuie, ca temelie pe care să se constituie. Iată nu chiar „contradicția", dar oricum *dilema* reprezentării slaviciene despre roman și despre modalitățile acestuia de a se configura. În funcție de posibilitățile de *a opta* pentru una sau alta dintre *alternativele* respectivei „dileme", se pot lămuri și sinuozitățile devenirii lui Slavici ca romancier.

---

[1] I.E. Torouțiu, *op. cit.*, p. 242
[2] I.E. Torouțiu, *op. cit.*, p. 242
[3] *Ibidem*

Potrivit specificului fiecăruia, *Mara* și *Din bătrâni*, sunt romane împlinite, de maximă reușită, nu numai fiindcă au găsit teren de strălucită aplicare a principiilor *Bildungsromanului*, dar și pentru că densitatea materiei aptă pentru modelarea românească, belșugul acesteia, l-au împins pe autor în direcția *frescei* de proporții. Reeditarea destinului Marei de către Persida de pe o altă treaptă a spiralei generațiilor — în legătură cu care s-a făcut atâta vorbă — nu s-ar fi încărcat cu semnificațiile ce i se recunosc tot mai mult, proliferante, fără proiectarea ei pe fundalul unei întregi societăți, surprinsă în etapa generatoare de atâta inedit a capitalismului incipient. Totul — în zona pestriță a intretăierilor dintre arhaic și modern, dintre rural și citadin, dintre atingerile, coliziunile, căutarea antantei în atât de sensibilele probleme confesionale și ale relațiilor interetnice.

Câte „probleme — atâta răsunet în conștiințe, atâtea răsfrângeri comportamentale, ba și atâtea personaje, — fiecare cu „temperamentul" și sinusoida devenirii „caracteriale". Și nu altminteri se petreceau lucrurile în *Din bătrâni*, acest „roman-frescă" vizând epoci și zone evenimențiale, probleme, întrebări încă nereiterate de atunci încoace în proza românească de inspirație istorică: al treilea moment etnogenetic din devenirea poporului român; trecerea de la creștinismul primigen la cel etatizat; începuturile tentativei de supremație „Urbi et orbi" ale catolicismului; schismele și încă spontan-nerafinatele „vânători de vrăjitoare"; primele mari confruntări sângeroase dintre creștinism și mahomedanism. Toate acestea găsindu-și acoperire artistică majoră în armata de personaje dintre care se aleg „temperamentele“ și, respectiv, „caracterele“ monumentale (cele autohtone, din primul volum, pictate adeseori și cu pasta epică baladesc-folclorică, sau cu cea din mulțimea de basme cunoscute autorului). Și toată „ideația“ rezultând dintr-o ambianță prin excelență a controverselor iarăși avându-și justificare artistică deplină și materie bogat ilustrativă în arătările cărturărești ale vremii, iar pentru spațiul autohton — în miturile, eresurile de sorginte religioasă, precum și în paremiologia folclorică atât de familiară lui Slavici.

---

[1] I.E. Torouțiu, *op. cit.*, p. 242

Nu tot astfel s-a întâmplat cu romanele de după 1905. Paradoxal, abia acum scriitorul pare să-și fi propus verificarea teoriilor din tinerețe și a premonițiilor de atunci. Voia de fiecare dată — cu relativa excepție a romanului *Cel din urmă Armaș* — să urmărească „formarea“ câte unui „caracter“ și nu izbutea să prezinte decât „destrămarea“ acestora. Vasile Corbei, eroul omonim al unui roman publicat în foiletonul *Tribunei* din Arad în 1906-1907, ar fi urmat să fie o întruchipare de *mizantrop* monumental, de intelectual care privește lumea de la înălțimea concepțiilor filosofice darwiniano-schopenhaueriene, și nu sfârșește prin a se înfățișa decât ca un „hobereau“ ardelean oarecare, un ateu ce moare nu înainte de a se fi convertit sumar la credincioșie. Desigur, nu i se pot nega personajului anumite stări sufletești distincte, ca, spre exemplu, acelea cu o doză de inedit și indicibil petrecute de el — burlac consumat — în compania unei tinere liliale. Iar așa fiind, Slavici, analistul de atâta timp versat în a surprinde magia sufletului feminin, anticipa din bună vreme situații din *Adela* lui G. Ibrăileanu ori din *Enigma Otiliei* a lui G. Călinescu. Tot în foileton, la *Minerva,* își publica Slavici romanul *Din două lumi,* — una dintre posibilele ilustrări epicizate ale teoriei eminesciene a „păturii superpuse“, s-ar zice. Construcția e mai bine strunită, aici, după cum și conturul personajelor e mai cu atentă chibzuință prealabilă trasat. Întâlnim în roman și un „caracter“ gata „format“, al lui Dinu, meseriaș fără cusur și cu suflet așijderea, după cum, prin semicontrast, scriitorul urmărește paralel disoluția — nu fără aprige împotriviri — a Firei, copila ce ar fi urmat să-i devină soție. Înstrăinându-se însă de lumea meseriașilor, unde se ivise, prinzând gust, după ce umblase prin școli, de aparenta strălucire a „lumii bune“, cu fii de boieri ca Văleanu, ce pot să-și etaleze pura distincție exterioară de vreme ce-s dispensați de durităţile trudei cotidiene ale unuia ca Dinu, — Fira își pierde și cinstea, și viața, când ajunge să-și înțeleagă eroarea. E, în acest roman, clocot de viață autentică, acea privire dinăuntru a evenimentelor și a oamenilor amintind de *Mara,* încât e și de considerat ca ultima scriere romanescă de seamă a lui Slavici.

Următoarele compuneri de acest gen, — *cel din urmă Armaș, Din păcat în păcat, Vântură-Țară* (sobră reconstituire istoriografic-epicizată a lui Petru Cercel, dar nu mai mult), vor putea fi totdeauna consultate cu profit de natură documentară, dar și nu fără contrarietăți în cele ce-s de așteptat într-o ordine a lucrurilor săvârșite cu gust și cuvenită supraveghere. Slavici pare a scrie acum „de meserie", cum își califica Eminescu — exagerând numai într-o măsură — îndeletnicirile-i gazetărești dinaintea bolii. Dar e și o ciudățenie de luat în seamă. Câtă vreme și-a scris nuvelele de care am tot vorbit, dar și mai mult în vremea de elaborare a romanelor *Mara* și *Din bătrâni,* Slavici punea o fervoare de „învățăcel" în lucrul său, cu toate nedumeririle, neliniștile, așteptările, îndoielile, spaimele adiacente. Iar după aceea, ajunsese în dispoziția psihică a mirandolescului „De omni re scibili", oricât în scrierile memorialistice târzii, în interviuri, în convorbiri afecta contrariul. Dovadă, între altele? „Ticul" autojustificativ, mai frecvent decât s-a observat. Acesta dăunează și romanelor de după *Din două lumi*. În *Din păcat în păcat* e un cât se poate de inteligent (și chiar instruitor) „joc" epic pe seama căderii din treaptă în treaptă a *firii* omenești, — dar nu mai mult. Cu ambiții de romancier hârșit a scris Slavici, în schimb, romanul *Cel din urmă Armaș*. Drept care a și izbutit să creeze aici cel mai izbutit chip feminin de-al său în ordinea *odiosului:* pe Zoe, „Gârleasca", — precum o numesc prietenele, — o specie de Pirgu în privința sufletească, mascându-și duhorile lăuntrice prin toalete, ținută, aplomb conversațional fără cusur. Încolo? Sentimentala Alina e o apariție factice. Iorgu Armaș e o „schemă", tipologică a clasei boierești în decădere, prevăzută cu toate ingredientele psihice de care putea dispune autorul spre a-i da plauzibilitate de personaj romanesc. Poate fi de relativ interes documentar „cronica" vieții politice și literare a Capitalei, dar felul de a vorbi al unor Maiorescu, Theodor Rosetti, Caragiale e caricaturistic, în raportul cu modul de a le „cita" spusele în volumul de *Amintiri*.

Quandoque bonus dormitat Homerus...

Când, la faimosul *proces al ziariștilor* din 1919, Slavici îi observa sarcastic „acuzatorul public" că, deși „tânăr, levent, plin de vigoare", nu-l crede „în stare să ducă-n spinare toate cărțile pe care le-am publicat în românește", se referea desigur nu doar la scrierile sale beletristice, deși nici acestea nu-s tocmai ușor de dus. Ce lucruri mai avea, așadar, în vedere? Scriitorul le menționa, sumar, ca „istorie, știință", ceea ce-i și restrictiv, și imprecis. „Istorie" — în care sens? Cu ce extindere? Publicată unde și când? Aceleași întrebări sunt valabile și pentru ceea ce Slavici numea, global, „știință"; cu adaosul, aici, al întrebărilor vizând locurile și împrejurările în care fusese practicată activitatea științifică a scriitorului. Iată deslușiri ce trebuie date. Fie și pe scurt, deoarece în astfel de privințe numeroase referiri s-au impus mai înainte.

Nefiind specialist în vreun domeniu anume al celor indicate de Slavici ca fiind „istorie, știință", caracterul lor *miscelaneu* e de toată evidența. Mai ales dacă

---

[1] Ioan Slavici, *Opere*, IX (1978), p. 442

ținem seama de faptul că personalitățile de prim plan ale „Epocii marilor clasici" au practicat — toate — *gazetăria,* însă în condiții, cu accepții, scontând finalități mult diferite de ale actualilor gazetari, — mai „specializați". Și să nu uităm că Slavici, împins de propria-i fire, dar și de circumstanțe, a compus și numeroase *scrieri memorialistice,* de apreciabilă întindere și cu o problematică foarte variată, în cadrul căreia *scriitorul, psihologul, pedagogul, moralistul, istoricul, esteticianul, folcloristul, epistolierul* etc. „își iau unul altuia cuvântul din gură" — așa spunând — când nu te aștepți. Un „sincretism" organic, nu amorf; o „concordia discors" totuși mereu funcțională, impusă de varietatea problematicii avute în vedere, — iată ce definește multitudinea scrierilor *miscelanee* ale lui Slavici, din care abia de vom apuca să spicuim aici câte ceva.

Ca gazetar (ori „publicist" vocabulă mai cuprinzătoare?), Slavici, cu începerea de pe la douăzeci și doi de ani — la *Speranța* ori *Gura satului* din Arad — și până în ultimul său an de viață, 1925, când mai colabora la *Adevărul literar și artistic,* a stat pe baricade peste jumătate de secol. Ce n-a scris într-un asemenea răstimp și câte volume ale seriei „de autor" ar mai fi de scos, ca să le cuprindă pe toate, — îndeosebi torențialele revărsări de articole din perioada *Timpului* și a *Tribunei* din Sibiu? Slavici debutase cu foarte educaționale considerațiuni *despre creștere și mai cu seamă despre creșterea junelor române,* iar dintre articolele cu care își încheia uriașescul periplu gazetăresc — să amintim aici *Un răspuns* dat studenților ce au alcătuit o „Carte a semicentenarului" societății „România Jună" din Viena, reprodus mai apoi și în *Adevărul literar și artistic,* nr. 224, din 1925. Amintindu-și scriitorul după o jumătate de secol și mai bine cum, cu ce gânduri și așteptări fusese întemeiată „România Jună", iar lui îi revenise cinstea de a-i fi primul președinte ales dintre atâția studenți „bucovineni ori basarabeni, alții ardeleni, bănățeni ori ungureni, iar alții moldoveni, munteni ori olteni, ba chiar și câțiva macedoneni"[1], articolul *Un răspuns* e ca o parafă la încheiere de carieră jurnalistică. E ca ultimul cuvânt al unui „crez" sempitern: „Departe era de noi orișice gând de așa-zisă «xenofobie» ori de «șovinism». Puneam, din contră, mai presus de toate iubirea de oameni în înțelesul creștinesc al cuvântului, ne era urgisită orișice asuprire pornită din simțământ național, dar eram pătrunși de gândul că neamul românesc are să deie în viața culturală a omenirii nota firii sale individuale [...] Cel mai apropiat gând era atunci restabilirea unității în ceea ce privește limba literară. Doi tâlhari de codru, vorbind între dânșii în fața altora, se folosesc de vorbe și de întorsături de fraze pe care numai ei amândoi le înțeleg. Oamenii cu inima curată însă, adresându-se la toți românii, numai fiind lipsiți de bun-simț pot să se lepede de vorbe și de forme gramaticale de care românii pretutindeni se folosesc, pentru ca să-și deie pe față gândurile [...] Mulți cădeau cu toate acestea în asemenea păcate [abandonarea limbii străbune — n.n.], și limba noastră era pocită și împestrițată într-un fel în România, într-alt fel în Bucovina ori în Basarabia și iar într-alt fel peste Carpați, încât eram din ce în ce mai mult amenințați cu primejdia că prin cultură vom ajunge încetul cu încetul să fim dezbinați în mai multe popoare“[1]. Nu era prin acestea Slavici, fără voie, o „Cassandră“, prevestind de pe atunci ce vor pretinde Mircea Snegur ori Dumitru Moțpan, cu „rusofonii“ lor cu toți, în legătură cu existența unui pretins „popor moldovean“? Ciuma renegaților dăinuia și la data când Slavici redacta asemenea testamentar *Răspuns...*, dacă în încheiere, până să revină la tonul și la gândul lui adevărat, scriitorul le precede printr-o frază de învăluită ironie amară: „Nu ar putea să fie pus la-ndoială *patriotismul* omului de stat care ar zice că *puțin îi pasă dacă cultura României va fi ori nu românească: cultură să fie.* Noi, întemeietorii societății «România Jună» și organizatorii ei, eram dintre aceia ce stăruie din toată inima ca viața de pe pământul atâta timp românesc să nu fie scoasă din brazda pe care ni-au tras-o cei ce-n curgerea veacurilor au ostenit pentru desfășurarea ei potrivit cu firea cea adevărată a neamului românesc“[2].

---

[1] Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 760

Astfel putea fi parafată gândirea ziaristului Slavici, câtă vreme — decenii multe — în același vad se tot desfășurase. Iată, alegând din sutele și sutele de pagini jurnalistice, ce găsim în articolul bilanțier *O sută de ani:* „Iubirea aceasta către pământul țării noastre o păstrăm și în noi și în copiii și în nepoții noștri, căci noi am învățat de la părinții noștri cât de amară și stearpă e munca făcută pe ogorul altuia [...] Îi lăudăm pe maghiari pentru silințele ce-și dau să sporească și să ridice neamul lor, dacă o fac pe cale dreaptă, dar ținem ca și noi pe cale dreaptă să facem pentru neamul nostru ceea ce fac ei pentru al lor“[3]. Iar altă dată, într-o profesiune de credință valabilă pentru etapa „tribunistă“ a scrisului gazetăresc slavician: „[Cel] care știe ce vrea și ce are să facă nu umblă cu doi bani în trei pungi [...] Prima noastră faptă îndrăzneață a fost introducerea în Ardeal a ortografiei fonetice. «Tribuna» e fapta noastră, bună ori rea, dar a noastră, și nimeni altul nu poate să facă din ea fapta sa. «Pentru toți românii soarele la București răsare!“»[4] Slavici e preocupat constant de *Sbuciumările politice la românii din Ungaria*, de *Șirienii* între care a copilărit, evocându-i într-un dens și sobru articol ca de enciclopedie, pledează pentru *Monumentul lui Avram Iancu*, sprijină atâtea alte inițiative vizând interese vitale ale românilor transilvăneni din epoca pre-Unirii[5]. Firește, trăind printre ei în cea mai mare parte a vieții, Slavici-gazetarul nici pe românii ciscarpatici nu-i uită. Dimpotrivă, cele mai multe articole politice, dar și literare, consacrate teatrului, muzicii, momentelor mai deosebite din viața publică, dar și din cea cotidiană, pe aceștia îi vizează. Scrie, cu exemplificări concludente, despre *Popoare mici și meniri mari,* preocupat fiind cât și Eminescu de ceea ce se numea — îndeosebi după războiul de independență — „misiunea noastră istorică"; îl îngrijorează nu mai puțin decât pe Maiorescu ori Eminescu orientarea pe care o lua pe atunci politica extrenă a României și dificultățile relațiilor politico-diplomatice cu vecinii (*O prietenie problematică* etc.); comentează în chip foarte personal, cu riscul și al inadvertențelor, noile creații ale lui Alecsandri, Caragiale, Nicolae Gane, Delavrancea ș.a.; asupra problemelor de limbă literară și a semidocților „inovatori" ai acesteia (care, e de observat, încă nu-i egalau pe cei de sub ochii noștri) revine în multe rânduri (*Cum se scrie românește, „Păsăreasca" de azi* etc.), enunțând puncte de vedere oricând valabile ca subiecte de meditație[1]. De interes documentar, însă și depășindu-l adeseori pe acesta, sunt biografiile necroloagele, comemorările unor marcante personalități literare, politice, religioase pe care gazetarul Slavici le-a publicat frecvent (*Un centenar, Dr. Jan Urban Jarnik, Grigore Tocilescu, Mitropolitul Andrei Șaguna, Doi morți, Luna mai, Eugeniu Carada* ș.a.). Nu mai puțin semnificative sunt urban-acidele scrieri polemice (*Pro amico. Un răspuns d-lui B.P. Hașdău, Literatura „românească" și d-nul Duiliu Zamfirescu* etc.)[2]. De un interes aparte pot fi, pentru cei ce vor știe mai cu de-amănuntul cum arată Bucureștiul de acum de secol și mai bine, textul — apărut postum — *Fragmente din "Jurnalul intim" în formă epistolară,* precum și ciclul de nu mărunte „curiozități" numit generic *Icoane zugrăvite cu degetul,* pe care Slavici îl alcătuise ca redactor la *Timpul.* De menționat sunt, în ordine moralistică, *Aforismele (compuse într-un cerc literar din București),* inegale ca pregnanță, între ele figurând totuși unul nu departe de mult comentatele în ultima vreme „legi" ale lui Murphy: „Bucără-te, când ți-e de a te bucura, căci nu știi dacă o să-ți mai vie pofta pe care o ai"[3]. Încât: denotând un neobosit și larg diversificat simț al „actualității", rapiditate în luarea de atitudini ce se rețin și peste timp, cu „idei" întotdeauna și compuse cu multă îngrijire, textele nominalizate aici și atâtea altele îl impun pe Slavici — gazetarul printre cei — ar fi zis G. Călinescu — de căutat „în primă bancă" (a breslei jurnalistice, evident).

---

[1] Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 761-762

[2] *Ibidem*, p. 764

[3] Cf. Ioan Slavici, *Atitudini și mărturisiri*, Timișoara, Editura Facla, 1975, p. 21

[4] *Op. cit.*, p. 37-38

[5] *Ibidem*, pp. 40, 41-44, 45-48, *passim*

Ca autor de „cugetări filosifice" *(Ce trebuie să înțelegem când zicem*

---

[1] Ioan Slavici, *Opere,* X (1981), pp. 529-531, 167-170, 160, 550-555, 354-357, 616-627, 639-652, *passim*

[2] Ioan Slavici, *op. cit.,* pp. 797-799, 773-776, 782-784, 777-778, 779-781, 764-772, 787-781, 312-325, *passim;* Ioan Slavici, *Opere,* IX, p. 687-694

[3] Ioan Slavici, *Opere,* IX, pp. 765-770, 823-841, 852-852, *passim*

„filosofie"?), pedagogice (*Învățământul poporal. Intuițiunea în învățământ. Școala românească, Disciplina intelectuală, Criza universitară din România, Caractere, Tinerimea noastră* ș.a.m.d), estetice (*Fondul estetic, Trebuințele sufletești, Forma estetică etc.)*, etnografice (*Literatura poporană, Doina, Balada, Povestea* ș.a.)[1], Slavici nu-și depășește epoca, — în ce avea ea evoluat, desigur. Meticulos documentat, echilibrând oportunitățile politice cu simțul obiectivității, e scriitorul în lucrările sale istorice (*Românii din Ardeal, Die Rumänen in Ungarn, Sieberbürgen und der Bukovina, Ardealul. Studiu istoric* ș.c.l)[2]. Mai interesante sunt preocupările sale în legătură cu *Noțiunile de etică*, iar cele vizând *Psihologia* sunt chiar de urmărit cu atenție, ducând nu o dată la descoperiri surprinzătoare. Bunăoară, studiind ceea ce el numește *Luarea-aminte*, Slavici ajunge la un gen de pre-intuiție ca de filosofie modernă a limbajului. Felul cum decriptează el vechea expresie autohtonă „a lua aminte"[3], l-ar fi uimit desigur pe Constantin Noica, dacă ar fi cunoscut textul. Poate și pe un Heidegger, — cine știe?!...

În fine, exceptând câte o alunecare în abia mascată pledoarie *pro domo*, ca și unele tentații de a apăra moralizator-avocățește memoria lui Eminescu, memorialistica lui Slavici e de neprețuit, prin tot ce ne oferă ca subiect de meditație asupra sa, a marilor săi comilitoni, a epocii atât de fascinante în care i-a fost dat să se ivească. De valoare echivalentă, dacă nu cumva și devansând-o prin spontaneitatea și „autenticismul" atât de cu trecere mai târziu, e și corespondența scriitorului, — acest veritabil „mon coeur mis à nu", cum ar fi zis Baudelaire. Să izolăm aici, din șuvoiul de impresii cu privire la oameni, evenimente, propriile stări sufletești clătinându-se între exaltări și dezabuzări, un singur episod. Acela unde-i vorbește lui Iacob Negruzzi despre Eminescu: „Dar să cunoști pre Eminescu, și vei afla un om de felul în care natura nu produce decât în momentele sale de preocupațiune. Parcă n-a știut ce face, când a făcut, și părându-i rău, mai apoi, începe a strica fapta sa. Eminescu este dintre acei puțini oameni care nu sunt meniți a viețui în societate, pentru că nu-și află semenii [...] El este o literatură vie, galerie în care [în] tot momentul se produc noi întrupări ale gândirii frumoase. Îmi aduc aminte de Rousseau, când exclamă în confesiunile sale: «O! ce frumoase lumi s-au ivit și-au dispărut în sufletul meu». Așa este și la Eminescu"[4]. După imaginea parcă neverosimilă, nepământească, din fotografia pragheză de la 1869, e prima portretizare *prin cuvinte* pe care o resimțim pe măsura „modelului". Și înțelegem din ea că numai fiindu-i *spirit congener* lui Eminescu, i-a putut Slavici intui înaintea tuturor unicitatea și destinul.

---

[1] Ioan Slavici, *Opere*, XI (1983), pp. 553-558; Ioan Slavici, *Opere*, XII (1983), pp. 69-72, 109-121, 143-145, 147-150, 150-152, 252-254, 254-256; Ioan Slavici, *Opere*, X, (1981), pp. 196-197, 208-210, 215-218, 171-173, 180-183, 183-184, 185-187

[2] Ioan Slavici, *Atitudini și mărturisiri*, Timișoara, Editura Facla, 1975, pp. 24-29, *passim*

[3] Ioan Slavici, *Opere*, XI, pp. 227-229, 558, 565-569, *passim*

[4] I.E. Torouțiu, *op. cit.*, p. 270-271

V. SLAVICI — „ULTIMUL DIN GENERAȚIA JERTFEI“

E potrivit să ne întrebăm pentru ultima dată, din perspectiva de aici și de acum: *cine* era Slavici și *ce* reprezintă el pentru posteritate, prin atât de ramificat-derutantele sale inițiative și prin tot atât de neobositele eforturi de a le preface în „faptă omenească“?

Înainte de a conchide însă din strictul unghi de observație și de pricepere al celor ce am și apucat să spunem, cuvine-se a releva felul în care i-au cântărit viața și opera scriitorii din generațiile imediat următoare, la ceasul trecerii sale în cele veșnice. Și să recurgem, în atare scop, la cuvântul atât de autorizat al lui Mihail Sadoveanu: „Bătrânul care și-a împlinit veleatul și s-a dus la strămoși întru hodină, după lungi suferinți, a fost cel din urmă rămas dintre scriitorii celeilalte generații [...] Generația aceasta eroică a numărat maiștri minunați. Ne-am deprins a-i numi scriitori, — ei au fost însă copiști ori șefi de birou, berari sau corectori [...] Din această generație, a celor care au murit pentru că s-au născut scriitori, a făcut parte Ioan Slavici. A fost tovarășul lui Eminescu ș-al lui Creangă, al lui Coșbuc și Caragiale, ș-al altora. Toți au trăit nenormal ș-au fost descoperiți mari după ce-au murit [...] Dar și anii mulți ai bătrânului nostru învățător nu s-au acumulat ca să însemne o deosebire și să-i alcătuiască fericirea excepției. Asemenea reguli nu cunosc excepții. Pentru darul pe care l-a avut, Slavici a pătimit mai mult și mai lung decât toți [...] Oamenii nu fac ca Dumnezeu la judecata din urmă: nu pun în cumpănă cele bune cu cele rele. Dacă ar fi așa, ar fi dumnezei. Fiind niște bieți oameni, judecă strâmb. De aceea cel din urmă scriitor din generația cea mare a jertfei a putut fi umilit și bătut cu spini, — deși-i cel care a scris atâția ani *Tribuna* în teritoriul subjugat, deși vreme de patru decenii a mângâiat ș-a fermecat rânduri de tineri cărturari cu *Popa Tanda* și *Moara cu noroc;* deși a stăruit cu îndârjire în cea mai nefirească și obijduită breaslă...“[1].

Ce s-ar mai putea adăuga la toate acestea despre scriitorul Slavici, pe care Sadoveanu a ținut să-l înfățișeze în ceasul dinaintea îngropăciunii îndeosebi ca *om* dintr-o categorie la care cei „trecând în automobil pe Calea Victoriei au putut privi pieziș?“[2]. Cele, desigur, rezultând din mult-puținul spor de înțelegere pe care îl aduce scurgerea timpului.

Slavici era, după câte se pot observa acum dintr-o perspectivă mai cuprinzătoare, un geniu creator de o natură cu totul aparte, în comparație cu accepțiile atribuite îndeobște unei asemenea denominațiuni. Era un om și un scriitor cu „inima“ veșnic „neștiutoare“, tocmai pentru că prea mari erau bogățiile acesteia, prea multe și năucitoare lucruri afla prin intuiție directă din freamătul ei, prea multe „suflete“ deosebite se zbăteau într-însul, cerându-și dreptul la exprimare. Iar așa fiindu-i alcătuirea, șirianul se clătina printre toate acestea ca un turmentat sublim, un anxios în căutarea punctului de sprijin ferm, al „permanențelor“. Așa se va fi explicând de ce a umblat „alergând“ prin pădurea științelor de tot felul, urmărit ca de Erinii de „ideea fixă“ a unor *certitudini* care „să i se potrivească“, sfârșind invariabil prin a se întoarce cu grăbire la cele știute „de acasă“. Într-aceasta, ca pornire fundamentală, îi seamănă lui Eminescu cel din *O, rămâi, Fiind băiet păduri cutreieram, În zadar în colbul școlii..., Ce suflet trist...* Dar nu-i prea seamănă și *dincolo de aceasta. Eminescu* era o fire „suprapascaliană“, dotată cu tot ce trebuie spre a domina vrajba dintre „les raisons de la raison“ și „les raisons du coeur“. Slavici avea prea din cale afară de dezvoltate în sine „les raisons du coeur“, pentru ca încercarea de o viață întreagă de a le înfrâna prin „les raisons de la raison“ să dea mai mult decât rezultate schimbătoare: de pertinentă intelecțiune, păstrată în marginile artei, — adeseori, — de searbădă „râvnă dăscălească“, — în nu tocmai puține cazuri. Înțelegând această „vină“ a *firii* sale îndeosebi de pe la patruzeci de ani înainte, de când cu scrierea eseului *Fapta omenească*, scriitorul a aflat pentru o vreme „cumpătul“ (=dreapta cumpănire) de păstrat între *inima* lui prea vastă spre a-și cunoaște dintr-o dată toate ascunzișurile și *minte*, pe care și-o aprecia drept „rece“, „fugară“, „atât de mică“. Rezultatul acestui răstimp de fecundă sinteză a contrariilor din sine a fost pentru Slavici îndeosebi romanul *Mara* și, prin rezultate, dar mai cu seamă prin intenționalități, romanul istoric *Din bătrâni*, în care distingem primele semne a ceea ce se cheamă „începutul sfârșitului“. Așa cum oricând, oriunde, fiecare râvnește la ceea ce nu are, scriitorul începuse să se bizuie prea mult pe ceea ce înainte considera drept „micimea“, „răceala“, „fugărnicia“ minții, lăsându-i tot mai mult inițiativa pedagogizantă în scrierile de după 1900.

---

[1] Mihail Sadoveanu, *Ultimul din generația jertfei*, în *Adevărul literar și artistic*, nr. 247, 1925

[2] *Id., ibid.*

Dincolo de această evoluție mai de suprafață, cu problematicele modificări de substanță și de expresivitate artistică pe care le aducea, în straturi profunde ale ființării de om și de scriitor a lui Slavici se distinge o vocație a „permanențelor“ și o fidelitate față de ea cum rar se întâmplă.

Eudemonologia nu abia îngust-pragmatică, dar cuprinzător-existențială a complexului prozator într-aceasta își avea un principiu mai presus de oricare altele: „Mă întorc ca totdeauna la începutul vieței mele individuale“[1]. Asemenea întoarcere „la noi acasă“, „la începutul vieței mele individuale“, reprezenta pentru Slavici un *punct de ajungere*, sau numai cel mai adecvat popas înainte de purcederea spre „ultima Thule“? Fără îndoială că ea constituia numai spațiul lăuntric de răgaz și de cât mai prielnică trecere într-acolo; spre tărâmul în care — zicea scriitorul — „lumea toată vețuia prin tine". Iar unitatea nu lesne vizibilă, deși remarcabilă, a operei întregi, tot din cele asupra cărora insistăm acum decurge. Și e polarizată complementar prin aceea că Slavici distinge în chip sempitern două „chemări" venite mai din adânc decât oricare altele, exprimându-i sufletul întreg și călăuzindu-l spre „fapte" pe măsură în domeniul literar, iar cu rezultate mai variabile și în celelalte.

---

[1] I. Slavici, *Opere*, vol. IX, 1978, p. 598

Prima dintre „chemările" acestea (cu multe imbolduri adiacente) e cea „din bătrâni". E cea care figurează un veritabil *mit al coborârii* în „psihea" individuală și comunitară; un mit apt de a reconstitui în sens invers treptele devenirii acestora, până spre îndepărtate prelungiri ale „rădăcinilor" în tărâmul mai general-antropologic și în cel social-istoric al mai multor seminții, între care cel al etniei române e urmărit cu firească precădere. Toate narațiunile superior realizate ale lui Slavici (precum și piese de merit ca *Fata de birău* ori *Gaspar Grațiani, domnul Moldovei*) se desfășoară în locuri și în timpuri coincizând parțial cu „începutul vieței [...] individuale" a scriitorului, dar mai adeseori vizând oameni și evenimente progresiv împinse îndărăt prin vreme. Nuvelele „idilice" și „tezist"-civilizatorice *(Scormon, La crucea din sat, Gura satului, Popa Tanda, Budulea Taichii)* își trag materia din impresiile acumulate între copilăria și prima tinerețe a scriitorului, iar scrieri de tonalitate și cu înțelesuri grave ca *O viață pierdută, Comoara, Vatra părăsită* învederează prin substanța lor observații provenind și de mai târziu. Glasul „din bătrâni" e distinct însă în toate compunerile structurându-se sub semnul vechilor credințe și rituri, al elementului etnografic menținându-se în tipare croite de mult și de către o întreagă obște. În cele mai bune scrieri ale lui Slavici devine cu totul deslușită această „voce" a unor timpuri revolute. Acolo sunt de căutat spațiul de desfășurare, evenimentele, eroii din narațiunile „tragice" *(Moara cu noroc, Pădureanca, Mara, Răzbunarea hanului*, cele două volume ale romanului *Din bătrâni)*. Direct, sau prin felurite implicații ale lor, astfel de narațiuni constituie tot atâtea „trepte" scoborâtoare de la revoluția din 1848 spre epoca lui Vasile Lupu sau a Mușatinilor (în piesa *Bogdan-vodă*), având ca termen-limită de explorare ceea ce scriitorul considera drept moment de încheiere a etnogenezei poporului român și de înfiripare a primelor lui formații statale. Slavici nu se încumetă pe firul timpului mai departe decât Eminescu cel din *Strigoii*, spre fabuloasele vremi dacice evocate în drama *Decebal* ori în poeme de tipul *Sarmis-Gemenii*, — necum spre cele cu care își începea desfirarea *Memento mori*, ale desprinderii istoriei de preistorie. În felul său, naratorul resimțise totuși o asemenea atracție. În poveștile ce scrisese întâi *(Zâna Zorilor* ș.c.l.), dar, sporadic, și în altele mai târziu, el încerca să distingă rumorile antropogenezei, căutând stăruitor și îmbinând în câte un tot unitar versiuni corespunzătoare — de o apreciabilă vechime — ale basmelor poporului încă în circulație la vremea copilăriei sale și a anilor de școală.

A doua constantă de profunzime a sufletului slavician o constituie ceea ce s-ar numi „chemarea muntelui“. E, adică, figurarea antinomic-complementară — în raport cu cealaltă „chemare“ — străvechilor mituri ascensionale, semnificând nu doar limpezirea și obiectivitatea „din punctul de vedere al întregii omeniri“ (cum se exprima scriitorul) a celor aflate în desișurile subliminale, dar și simțul aproape ocult al apartenenței de un anume „topos“ etnogenetic. Îndeosebi prin acesta, scriitorul transilvan îl îndrituise pe Sadoveanu (cel din *Creanga de aur,* dar nu numai din acel roman cu inflexiuni ezoterice) să-l numească „bătrânul nostru învățător“, în mișcătoarea orație funebră la care ne-am referit. Născut și crescut la câmpie, Slavici tânjea după ambianța montană de unde vor fi coborât, poate, înaintașii lui „Slăvitești“ și „Borlești“ — contrar lui Eminescu, ivit în „Țara de Sus“ moldavo-bucovineană, însă de atâtea ori având obsesia imensităților marine. Narator meticulos-“analist“ și „obiectiv“, bănuit de atâția a fi prea „prozaic“, scriitorul acesta cu multe „fețe“ nimerește nu o dată accente de autentic „poet“. Și când, aceasta? Pe dată ce gândul îi aduce parcă din ancestrale depozite ale memoriei, eruptiv, pregnante imagini ale celor ce au fost dintotdeauna și mai pot fi încă multă vreme în munții patriei vraja priveliștilor, dezlănțuirea stihială a elementelor. „Tu n-ai fost la munte, — îi zice ciobanul Miron, extatic, Martei, în nuvela *Gura satului,* — nu cunoști podoabele lumii. Când cerul e senin și vânturile se așează la odihnă, auzi de jos, din vale, murmureala pâraielor, un zgomot așa și vecinic tot așa, atunci îmi iau fluierul, gândesc la tine și cânt [...] Când se stârnește apoi viforul și copacii se încovoaie, crapă și ies din rădăcini, când puhoiul năpădește, atunci privesc înspre dealul ăsta, îl caut din ceață și, când îl văd, mi se sfâșie inima“[1]. Dar iată și ce stări sufletești, ce moduri de a le exprima atribuie Slavici părintelui Manea și africancei Bassa — protagoniști ai romanului *Din bătrâni* — când cei doi ajung după îndelungi rătăciri în Carpații meridionali: „Bassa [...] era perdută-n privirea din ce în ce mai frumoasei lumi prin mijlocul căreia trecea. Adierea primăvăratică, iarba pe care o călca, florile risipite pe câmp, verdeața pădurilor, apa izvoarelor, seninul curat al cerului, fluturii ce se ridicau în depărtare, toate o încântau, o amețeau și-i luau parcă graiul. — Mai zi ceva! e atât de frumos aici! grăi dânsa într-un târziu [...] — Da — grăi Manea, ascultând cu luare-aminte — am sosit! Așa cântă păsările la noi!... numai la noi cântă așa“[2].

Nu o „voce“, nu o „chemare“, totuși consecința și instrumentul acestora e o înclinare a sufletului slavician de care a venit adeseori vorba mai înainte: *vocația călătoriei*. Într-aceasta, șirianul se deosebește iarăși vizibil de Eminescu, în sensul că nu mirificele „călătorii imaginare“ aveau întâietate pentru Slavici. Îndemnul său lăuntric îl făcea să se îndeletnicească mereu și mereu cu cele

---

[1] I. Slavici, *Opere*, II, 1967, p. 78

[2] I. Slavici, *Opere*, VII, 1973, p. 719-720

„reale". Chiar și în spațiul manifest „fictiv" de nimerea, el atribuia feluritelor drumuri și peripeții ale eroilor săi temeiuri „realistice". Cum se poate observa din interminabilele scrisori trimise lui Iacob Negruzzi (=veritabil „roman epistolar"), pe când zăcea într-un spital din Viena, călătoriile în propriu-i suflet pe care le destăinuia se mențineau în făgașul „memoriei", — nu în al „fantazării", ca la Eminescu; aveau un foarte pozitivant rost *introspectiv*, de auto-edificare asupra felului *cum era* de fapt, nu de „visătorie" menită să aproximeze modul *cum ar fi putut să fie*. Proză *obiectiv-analitică* ar fi fost el în stare să scrie, procedând altminteri? Tot astfel, cu bine precizatele țeluri ale celui ce toate vrea să le „vadă" și să le „știe", erau rătăcirile din vremea copilăriei, drumul de la Satu-Mare pe jos, până acasă, la Șiria, după trecerea examenului de bacalaureat. De asemeni, cei șase kilometri dintre cazarmă și universitate parcurși zilnic la începutul perioadei vieneze, „cătana"-student zicea că îl încântă, deoarece „atât la dus, cât și la întors, vedeam o mulțime de lucruri și de mutre pentru mine foarte interesante"[1]. Observație de „tipuri" și de „moravuri", revărsată mai pe urmă atât de abundent în scrierile slaviciene, cum ar fi fost cu putință într-alt chip? Și deoarece evenimentele, oamenii observați cu câtă stăruință se cuvine, îi vorbesc cititorului infinit mai mult și mai elocvent decât dacă la mijloc ar fi calchierea lor după cele aflate cu precădere din cărți, se poate acum înțelege mai bine de ce zicea scriitorul că „nu [...] studiind, ci căutând cu neastâmpăr am trecut eu prin literatura universală, nu pas cu pas am înaintat, ci alergând am rătăcit prin lumea științei omenești"[2]. E drept că în *O scrisoare din Italia, mai ales despre S-ta Cecilia și despre Neapoli* (1882), Slavici venea cu o distincție de reținut. El arăta că a făcut această călătorie după ce — relativ târziu — a început a gândi mai cu dinadinsul că, „afară de lumea pe care o cunoșteam eu, mai este încă una [a *frumosului* din operele de ficțiune, îndeosebi a „formelor frumoase", zice, semnificativ, scriitorul — n.n.], plăsmuită anume pentru mulțumirea celor ce petrec într-însa" și că „venisem în Italia purtat de dorul acestei lumi". Dar și acum reacția a fost, adeseori, în genul celor relevate înainte: în afară de tabloul *Sfânta Cecilia* al lui Rafael (care „nu-ți dă idei, ci stări sufletești", nota iarăși semnificativ vizitatorul), „nimic nu mă punea în uimire, [...] îmi păreau toate niște lucruri foarte firești, lucruri la care mă așteptasem". Încât, întru totului tot edificatoare pentru felul lui Slavici de a recepta priveliștile existenței e o precizare ca aceasta: „Alăturea cu lumea cea închipuită mai e pe aici prin Italia și-o lume în aievea, și mai ales pentru mine are și aceasta farmecile ei [...] Lasă că aproape fiește care orășel e un deosebit neam de oameni, dar pentru un om cu veleitățile mele etnografice e chiar și acolo câte ceva, unde nu-i nimic, dacă te pui să cauți mai cu dinadins"[3]. Așadar:

---

[2] I. Slavici, *Opere*, IX, p. 236

[2] I. Slavici, *Opere*, VII, p. 628

[3] I. Slavici, *op. cit.*, pp. 669-670, 671, 674

„veleități etnografice“, în numele cărora poți să descoperi „câte ceva“, — de „cauți mai cu dinadins“ chiar acolo unde se pare că „nu-i nimic“; iată dovada multiplu grăitoare în legătură cu *pragmatismul* de un fel anume care a făcut din Slavici, toată viața, un atât de neobosit călător; iată principalul înțeles al „mulțumirilor“ de care a tot arătat scriitorul că era cuprins în timpul drumețiilor sale. Însă, de confruntăm asemenea deslușiri cu cele din narațiuni ca *Gura satului*, *Nuța*, romanul *Din bătrâni*, înțelegem că „uimirea“-trenă a drumețului — altminteri, mai rară — i se ivește scriitorului în suflet (de unde o trece și unora dintre eroii săi cu fire mai „arhetipală“) aproape numai la pătrunderea în spațiul montan. E ca un sortilegiu: *urcând* spre întinsorile imemorialului leagăn etnogenetic, Slavici *cobora* — totodată — în „sinele“ propriu și comunitaro-etnic primigen.

*

Așa era Slavici, — acest om și scriitor „năvalnic“, în care „straturile“ sufletești păstrând o zestre de vechime insondabilă se ridicau spre suprafață și se reașezau nu fără mari seisme lăuntrice. Sub aparențele de ins blajin, chiar anodin, se zbuciuma o romanticie teribilă. Pornită fiind aceasta din obscure impulsuri, cu adânci rădăcini și noime, scriitorul i-a scrutat o vreme tălăzuirile cu multă nedumerire. Până la urmă, a sfârșit prin a le înțelege și a le accepta drept *permanențe* ale firii sale, — consonante într-anume privințe și cu „lumea“ de mari schimbări „prin care a trecut“. Multora li s-a părut un scriitor dintre cei mai „tradiționali“, un premergător al sămănătoriștilor și poporaniștilor. *Tradițional*, Slavici era, dar nu în asemenea înțeles restrângător, ci — modificând ceea ce e de modificat — în acela care încape revoluția artistică săvârșită de un Brâncuși în sculptura mondială. Protagonist al unei astfel de revoluții a fost și Ioan Slavici în epica românească, ale cărei metamorfoze „moderne“ nu-s de înțeles făcând abstracție de el.

„EPOCA MARILOR CLASICI" ȘI TIMPUL NOSTRU APTER

Din București fiind, sau din orice altă parte a țării, este improbabil să nu ai de făcut vreun drum și pe Calea Victoriei, pe unde aceasta își pierde liniile de demarcație, devenind una cu Piața Palatului Regal și a Revoluției Anticomuniste din Decembrie 1989. Iar ajungând acolo, spre ce își îndreaptă spontan privirile aproape fiecare trecător, — cu premeditare, dar mai curând involuntar? Spre fosta Bibliotecă Centrală Universitară, pe care — la fața locului aflându-se, ori contemplând terifiați priveliștea de la televizor — o lume întreagă a văzut-o arzând până în temelii. Că se gândesc vreun moment (cu bănuielile însoțitoare) la incendiatorii specializați în a o aprinde simultan din toate părțile; că le vin în minte cărțile calcinate atunci, — sumedenie, — nu puține provenind din biblioteca lui Eminescu și având pe file însemnări de-ale poetului; că stabilesc vreo înrudire între nimicirea acestui neprețuit așezământ de cultură și asasinarea cu o noapte înainte — prin vecinătăți și în Piața Universității — a atâtor tineri dintre care unii se vor fi aflat în zilele precedente, pentru studiu, chiar în sălile de lectură ale așezământului care anume pentru ei fusese creat; — iată prepusuri frecvente cu doi-trei ani în urmă, iar acum din ce în ce mai rare. Cum se întâmplă îndeobște prin trecerea timpului, care pe toate le împinge în uitare. Numai un gând nu piere din mintea celor ce trec zilnic, ori la răstimpuri, pe lângă fosta Bibliotecă Centrală Universitară și își aruncă ochii vreo clipă asupra schelelor, a rogojinilor spânzurând prin dreptul găvanelor hidoase de la fostele ferestre, a macaralelor puse la treabă în câte o zi, iar după aceea lăsate inactive luni întregi. S-a întâmplat să-l aud cu urechile mele, acest gând, formulat așa: „— Vezi tu, băiete, — îi răspundea o doamnă între două vârste unui tânăr, la o întrebare pe care nu o auzisem, dar o puteam deduce, — clădirea aceasta începe a deveni un *simbol*. Simbolul stării de acum a culturii noastre. S-ar fi zis că va fi restaurată în doi-trei ani. Că parcă așa era de crezut, după vânzoleala ce începuse în jurul ei nu la mult timp după ce arsese. Și?... Cum văd eu că înaintează ăștia cu lucrul, nici după anul 2000 nu va fi gata. De ce? Pe mine ți-ai găsit să mă întrebi? Uită-te prin librării, pe la tărăbi. La voi, în învățământ, nu-mi împuiezi urechile cu lucruri care seamănă cu ce vezi aici? Voi, tineretul, încă nu înțelegeți că ați fost din bun început și rămâneți *orfanii* Revoluției? Că de „aranjat“, vedeți voi cine se... Întorcând deodată capul și văzându-mă, doamna ce vorbise tot ridicând tonul, rămase cu fraza neterminată, crezând poate că trăsesem cu urechea. Nu-mi știu asemenea „obiceiuri“, dar nici să-mi astup urechile cu ceară nu găsesc că e cazul, — când nu sunt prea absorbit de propriile-mi gânduri, în autobuz, pe stradă (Și — am observat — sunt smuls din felul meu de a fi cam prea „distrat“ abia atunci când se întâmplă să aud... „repovestită de o străină gură“ cele ce am pe suflet și mă apasă).

*

Puteam să încep a încheia ediția a II-a a acestei cărți oricum altfel, de vreme ce ea însăși e doar o „variantă“ dintre atâtea altele; posibile, dar și primind mereu altă alcătuire, în cele ce le spun studenților mei, de la un an la celălalt (Cândva, a trebuit să trudesc mult și din greu, până mi i-am *apropiat* pe „marii clasici“ cât intuiam eu *că trebuie:* după aceea, am continuat să-i recitesc acolo unde simțeam că-mi rămăsese ceva nedeslușit, sau iscător de vreo nouă pistă hermeneutică).

Și, totuși, de ce am început astfel? Fiindcă dacă și alții gândesc ca mine (ca doamna și tânărul pe care îi auzisem vorbind cu vreo doi ani în urmă), înseamnă că nu-mi pot bănui cine știe ce „subiectivisme. Trăim prin toate cutele existenței noastre într-un *timp apter*. Iar în materie de cultură, care prin toate ale ei ar trebui să semnifice *într-ariparea*, mai acut decât oriunde se vădește înnămolirea într-asemenea timp. Și în acel despărțământ al culturii care se cheamă „literatură“? Literatură „clasică“? Literatură „contemporană“? Literatura e acum un „primus inter pares“ al culturii române, — numai că în sensul negativ al termenului. În accepția stilului „kitsch“, care, de pe tarabele cu cărțile Sandrei Brown și ale lui Pavel Coruț, se revarsă fără vreun semn de zăgăzuire peste tot. Dar n-a fost încheiată, în fine, ediția academică a *Operelor* eminesciene? — mi se va replica. Nu s-a tipărit *acum* cel de al XV-lea volum, ultimul? La asemenea întâmpinare nu mi-e greu să întreb și eu: în câte exemplare? În două mii și cinci sute, pentru un volum ce cuprinde aproape „legendarele“ însemnări manuscrise, — cu nimic mai prejos de mult celebratele *Fragmente* novalisiene, sau de *Cugetările* lui Pascal? Și unde-s abundentele și apriatele cronici, studii, eseuri pe care asemenea „eveniment“ literar le merita? Să întregesc întrebarea: unde să fie, dacă revistele literare expiră una după alta, încât pe cei cu dragoste pentru Eminescu și cu pricepere nu mai are cine îi solicita? În capitala României au mai rămas două reviste ce-s în principal „literare“ și cu apariție săptămânală: *România literară* și *Literatorul*. Te uiți la preț (gest ce, firește, ne-a intrat în reflex): un număr din *România literară* costă trei sute de lei, iar un număr din *Literatorul* (după ce și-a sporit, „concurențial“, numărul de pagini și rubricile după modelul celeilalte) costă numai o sută de lei. De ce asemenea discriminare? Simplu: fiindcă *România literară*, prin cât spațiu acordă și problemelor politice ale perioadei actuale, e, fățiș, una „de opoziție“ și apare cu sprijinul financiar al Uniunii Scriitorilor, dar și cu unul pornit dintr-o nobilă inițiativă particulară; fiindcă *Literatorul* face politica „puterii“ sub acoperământul „apolitismului“ și apare cu sprijinul financiar — zice-se — al Ministerului Culturii. Compari prețurile, pui în cumpănă „transparența“ liniei directoare a celor două reviste, îți mai amintești și de multele impozitări directe ori indirecte pe seama cărora i se alocă și Ministerului Culturii o cotă din bugetul public etc., etc. — și te crispezi în fața evidențelor: nu e în toate acestea semnul mult prea bătător la ochi al „kitsch“-ului culturalo-politicianist care împrăștie confuzia între promovarea valorilor și subminarea lor? Ce să mai vorbim de numai aparent „prozaicele“ chestiuni ale difuzării revistelor și cărților pe trasee care să lege *la zi* Clujul, Timișoara, Iașul, Craiova, Târgu-Mureșul, Constanța de București — și pe acesta de orice mare centru cultural al țării? De achizițiile de peste hotare în materie de carte și de revuistică, în locul nostru se gândesc cei ce încep să-și încarce camioanele cu ce ne trebuie și ce nu ne trebuie, din Occident, aliniindu-le băștinașelor tarabe. Simulacrele, improvizația, festivismele supradimensionate la te miri ce „lansare“ de „noutăți“ — iată *modul apter* de stimulare a culturii, în *timpul nostru apter*.

Și „clasicii“, „marii clasici“ ai literaturii române, bănuiți până mai deunăzi de a fi fost înconjurați de un „cult“ necumpătat? Adus să țină un ciclu de cursuri libere la Facultatea de Filologie din București de către George Ivașcu, la mulți ani după ce comuniștii îl alungaseră de la catedră și doar cu doi-trei ani înainte de a muri, G. Călinescu își inaugurase conferințele despre Eminescu astfel: „Geniile adevărate, neștiind ce-i aceea necinstea și injustiția, au fost și sunt incomode pentru orice orânduire socială, din pricina celor ce n-au pregetat să spună în operele lor“. Asemenea *nepreget* le-a dictat unor așa-ziși „comentatori“ din țară, de prin vecini, de mai departe, să întineze memoria lui Eminescu în moduri care le depășesc incomparabil pe cele, cât se poate de sporadice, dinainte vreme: „fascist“, „protolegionar“, „xenofob“, „repetent la democrație“ ș.a.m.d., — totul culminând cu invitația ce nu prea de mult ne adresa un îndoielnic diasporid: „Despărțirea de Eminescu“, — apel titrat la vedere și întinzând pe multe pagini de revistă o exhortație incongruentă, politicianisto-liberaloidă, fără vreo cât de cât *textuală* referire la operele poetului nostru național, în maniera *kitsch* a „cioclopezilor“ după izvoare de a șaptea proveniență colportativă. Asta, după ce o altă „somitate“, tot atât de edificată cu problemele ce ar fi fost de discutat, se întreba redundant și cu hilară însuflețire dacă s-ar putea vorbi și de „protomarxismul“ lui Eminescu. Și câte asemenea incidente grotești n-ar fi de invocat, spre a documenta căderea la scară planetară sub semnul „timpului apter“ cu care s-ar părea că tinde să se încheie acest secol (Cei doi „povățuitori“ ai noștri în chestiuni ce-l vizează nu numai pe Eminescu, ci întreaga cultură română modernă, ne-au trimis prețioasele mesaje din localități de dincolo de Oceanul Atlantic).

Adevărul e că despre „marii clasici" și despre „epoca" lor se vorbește acum cele mai adeseori strâmb — și cu intenționalități ce numai valoarea exponențială a fiecăruia nu o au în vedere — din niște rațiuni foarte simple: despre aproape orice scriere de-a lor s-ar vorbi „coram populo", se vor găsi destui cărora cele aflate să le sune ca evidențe amintindu-le de proverbul cu „funia în casa spânzuratului". Iată, la Eminescu — adversar declarat în repetate rânduri al inepțiilor socialisto-comuniste — un *adevăr* care nu poate să nu indispună „puterea" de oricând și de oriunde, în oricât de frumoase fraze și umanistice legiuiri și-ar drapa esența (fie și variabil) *opresivă:* „Istoria umană în veci se desfășoară,/ Povestea-i a ciocanului ce cade pe ilău" *(Împărat și proletar). Cine*-i „ciocanul" și *cine* — „ilăul", în orice comunitate statală, în relațiile dintre „superputerile" de odinioară, de azi, și celelalte eufemistic numite „puteri", în felul de a se comporta al indivizilor din orice alcătuire umană? Să ne imaginăm o clipă și cum le-ar suna atâtora, astăzi, asemenea diatribă, pusă de Eminescu pe seama unui oarecare cetățean indignat de multele fărădelegi: „Ia stați, oameni buni! Voi plătiți profesori cari nici vă învață copiii, nici carte știu; plătiți judecători nedrepți și administratori cari vă fură, căci nici unuia dintr-înșii nu-i ajunge leafa. Și aceștia vă ametesc cu vorbe și vă îmbată cu apă rece. Apoi ei toți poruncesc, și nimeni n-ascultă. Nefiind stăpân care să-i ție în frâu, ei își fac mendrele și vă sărăcesc, creindu-și locuri și locușoare, deputății, primării, comisii și multe altele pe care voi le plătiți peșin, pe când ei nu vă dau nimic, absolut nimic în schimb, ci din contra, vă mai și dezbracă, după ce voi i-ați înțolit. N-ar fi mai bine ca să stăpânească [...] cel puțin oameni care, prin mintea lor bine așezată, vă plătesc ce voi cheltuiți cu dânșii? *(Icoane vechi și icoane nouă. I. Actualitatea*, în *Timpul*, 11 decembrie, 1877). Și fiindcă tărâmul culturii interesează îndeosebi, aici, să mai reproducem și o asemenea notație laconică din manuscrise, presupunând la ce ar duce implicațiile ei, gândite până la capăt, dar mai cu seamă și la ce ar duce *aplicarea* lor: „Orice om datorește societății care-l susține un echivalent de muncă; dar nu orice vită încălțată are dreptul de-a determina valoarea acelui echivalent. Cele câteva sonate ale lui Beethoven nu dau ele mai mult decât toate operele lui Offenbach la un loc? Cărbune și unul, cărbune și altul. Dar unul multiplicat în timpul de formațiune și cu energia presiunii — diamant; celălalt, cărbune de mesteacăn (*Ms. 2255*, f. 394 r.). În fine, neinsistând asupra lui Creangă și a lui Caragiale, *proverbialitatea* oricărora dintre operele lor fiind astăzi în aproape memoria oricui, cu adiacentele dispoziții împingând spre amuzament sau iritare, — după caz, — să reamintim o atitudine a lui Slavici, emblematică în multiple privințe. Potrivit unui crez adeseori proclamat prin scris și prin viu grai, iar până la urmă înscris pe frontispiciul *Tribunei* din Sibiu, Slavici opina că „Soarele pentru toți românii la București răsare". Că, treptat, un asemenea gând a polarizat aspirațiile etniei românești de pretutindeni, precum și ale atâtor popoare subjugate din celălalt veac, o arată constituirea multelor *state* *naționale unitare*, după primul război mondial, — între care și a „României mari“. Dar că în vremea noastră cursul istoriei tinde să ia calea inversă, datorită mai cu seamă transformării „comuniștilor *internaționaliști*“ în „*național*-comuniști“, oricine o constată din cele ce se petrec în fosta Iugoslavie, în diferite părți ale defunctei U.R.S.S., în alte părți ale lumii. Am luat act, meditând și noi la consecințele ce decurg pentru frații noștri din Basarabia după alegerile parlamentare și „referendumul“ recent. E cel puțin instruitor să constați cum pentru renegatul Snegur, frate bun dezvăluindu-se într-aceasta cu transnistreanul Mărăcuță, *soarele pentru românii basarabeni de la Moscova răsare*. De mult, vechiul adagiu al străbunilor noștri, acela cu „stai să te crucești“, își avea semnificația lui hermeneutică; acum, sentimentul uimirii împinse până la stupefacție e pe cale — și se va impune probabil — să fie înlocuit cu „luciditatea“ progresiv „robotizată“. Cu respectivele consecințe din ce în ce mai vizibile pe toată planeta: „civilizare exterioară“ înaintând din miracol în miracol tehnicizant, „aculturație lăuntrică“ tot regresând spre rețeaua instinctelor primare, — în fine „disciplinabile“ cât trebuie, minimal, sub presiunea omnipotentului habitat „civilizatoric“. Iar *timpul apter* e corolarul tuturor acestora.

*

Cândva, se zicea pe la noi: „Dacă n-ai un bătrân, cumpărăți-l!“ Dar cu cât mai mult temei se poate spune în actualul stadiu al dezvoltării noastre sociale, politice, culturale: „Când ai niște spirite universale precum Eminescu, Creangă, Caragiale, Slavici, Maiorescu, adu vorba despre ei cât mai frecvent, — într-o vreme ca aceasta de acum, — luând ceea ce vezi că-ți lipsește din vizionarismul și neasemuita lor tărie în toate“.

Iar în ceea ce privește starea mea de spirit de acum, când închei cele ce am crezut că trebuie spuse la urmă de tot, să mi se dea voie să mă mir admirativ că mai există și editori pătrunși de exigențele culturale nederizorii ale ceasului de față.

Aprilie 1994

George Munteanu

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Într-anume sens, caracterul „selectiv“ al *Bibliografiei* de față n-ar mai trebui subliniat, de vreme ce despre cei mai de seamă clasici ai literaturii române s-au scris biblioteci întregi, — cu neputință de reprodus în totalitatea lor aici. Din câteva puncte de vedere, sublinierea aceasta totuși se impunea. Cunoscând aproape tot ce s-a spus până în prezent despre marii noștri clasici, mergând cu minuția documentară până la urmărirea celor mai mărunte și — adeseori — mai ocazionale articole, autorul prezentei cărți nu putea să nu-și declare opțiunile în raport cu asemenea stufoasă materie bibliografică. Am crezut de cuviință să menționăm aici, prin urmare, numai scrierile care ne-au dat de gândit — într-o privință sau alta — și ne-au determinat la replică; de tip complementar, de neadeziune, formulată explicit ori numai subînțeleasă. Nu am menționat unele contribuții (îndeosebi cu caracter documentar) la care ne-am referit în lucrări anterioare despre clasicii dintâi ai literaturii române.

În sfârșit, nu trebuie să mire numărul relativ mare al scrierilor citate în secțiunea rezervată *Lucrărilor de orientare generală;* ele rămân totuși prea puține, în cazul unor „spirite universale“, cu o capacitate imensă de a asimila într-un mod fecund cultura de odinioară a omenirii, sau de a o presimți în atâtea privințe pe aceea care s-a dezvoltat în vremurile mai noi. (Și se înțelege că, în măsura posibilului, am menționat ediții dintre cele accesibile mai multor cititori.)

I. TEXTE ȘI DOCUMENTE (citate, relativ, în ordinea referirii la ele)

* * * *Convorbiri literare*, bibliografie, București, Editura științifică și enciclopedică, 1975.
Titu Maiorescu, *Critice*, I-II, București, Editura pentru literatură, 1967
Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice*, I-III, București, Socec, 1937-1943
Titu Maiorescu, *Jurnal și Epistolar*, I-IX, București, Editura Minerva, 1975-1989
Titu Maiorescu, *Einiges philosophische in gemeinfasslicher Form*, Berlin, 1860
Titu Maiorescu, *Discursuri parlamentare cu priviri asupra dezvoltării politice a României sub domnia lui Carol I*, vol. I-V, București, 1897-1915
Titu Maiorescu, *Istoria contemporană a României*, București, Socec, 1925
Titu Maiorescu, *Gedichte*, București, 1940 (Cf. și versurile maioresciene traduse în românește, în Florin Manolescu, *Poezia criticilor*, București, 1971, pp: 89-101
* * * *T. Maiorescu și prima generație de maiorescieni. Corespondență*, București, Editura Minerva, 1978

Th. Șerbănescu, *Poezii*, București, Socec, 1902
Nicolai Skelitti, *Poezii*, Bârlad, 1888
M. Korné, *Poésies*, Iassy, 1868
Mihai Gregoriady de Bonachi, *Poezii*, București, Ig. Haimann, 1890
N. Volenti, *Câteva strofe*, Galați, 1875; *Poezii*, Iași, 1891
Matilda Cugler-Poni, *Poezii*, Iași, 1874; *Scrieri alese*, Iași, Editura Junimea, 1971
D. Petrino, *Flori de mormânt*, Iași, 1867; *Lumini și umbre*, Iași, 1870; *Poeme*, Iași, 1880

Veronica Micle, *Poezii*, București, Ig. Haimann, 1887 (Cf. și *Poezii*, București, Editura pentru literatură, 1969)

M. Zamphirescu, *Cântece și plângeri*, București, 1881

Samson Bodnărescu, *Din scrierile lui...*, Cernăuți, 1884; *Scrieri*, București, Editura pentru literatură, 1968

** * * Poeți din vremea lui Eminescu*, antologie, Chișinău, Editura „Literatura artistică", 1990

Anton Naum, *Traduceri*, Iași, 1875; *Aegri somnia*, Iași, 1876; *Versuri*, Iași, 1890

Dimitrie Ollănescu, *Pe malul gârlei*, București, 1879; *Ode, epode, Carmen Saeculare* (traduceri din Horațiu), București, 1891; *Teatru*, București, 1893; *Poezii*, București, 1901

Iacob Negruzzi, *Opere complete*, București, Socec, 1894-1896; *Amintiri din „Junimea"*, București, „Cartea românească", 1939; *Scrieri alese*, I-II, București, Editura Minerva, 1970; *Scrieri alese*, I-II, Chișinău, Editura „Știința", 1992

Nicolae Gane, *Novele*, I-II, Iași, 1880; *Novele*, I-III, București, 1886; *Comoara de pe Rarău*, București, Editura Minerva, 1971

G. Sion, *Dramatice*, București, 1879; *Suvenire contimporane*, București, 1888

Ioan Ianov, *Rugină Șmichirescu alegător*, în *Convorbiri literare*, nr. 3, 1868; *Von Kalikenberg (Concesionar)*, în *rev. cit.*, nr. 6, 1871; *Advocatul Cărciocărescu*, în *rev. cit.*, nr. 17, 1871; *Stosachi*, în *rev. cit.*, nr. 8, 1873

G. Bengescu-Dabija, *O palmă la bal-mascat*, în *Convorbiri literare*, nr. 4, 1871; *Radu III cel frumos*, Iași, 1875; *Cucoana Nastasia Hodoronc*, în *Convorbiri literare*, n-rele 2-4, 1887

M. Eminescu, *Opere*, I-VI, ediție critică îngrijită de Perpessicius, București, Fundația regală pentru literatură și artă, 1939-1944 (volumele I-III) și Editura Academiei R.P. Române, 1952-1963 (volumele IV-VI); cf. și M. Eminescu, *Opere alese*, I-II, ediție îngrijită și prefațată de Perpessicius, București, Editura pentru literatură, 1964

M. Eminescu, *Opere*, VII-XVI, ediție critică îngrijită de un colectiv de cercetători de la Muzeul literaturii române, București, Editura Academiei R.S. România, 1977-1989 (Cuprinde proza, dramaturgia, publicistica eminesciană antumă și postumă, însoțită de un bogat aparat critic

M. Eminescu, *Poezii*, I-III, ediție critică îngrijită de D. Murărașu, București, Editura Minerva, 1970-1972

M. Eminescu, *Opere*, IV, *Teatru*, ediție critică, note și variante de Aurelia Rusu, cu un studiu introductiv de George Munteanu, București, Editura Minerva, 1978

M. Eminescu, *Scrieri politice și literare*, vol. I (1870-1877), ediție critică îngrijită de Ion Scurtu, București, Institutul grafic Minerva, 1905

M. Eminescu, *Opere complecte*, Iași, Librăria românească, 1914

M. Eminescu, *Literatura populară*, ediție critică îngrijită de D. Murărașu, București, Editura Minerva, 1977

M. Eminescu, *Opere*, I-IV, ediție îngrijită de Ion Crețu, București, Editura „Cultura românească", 1938-1939

M. Eminescu, *Publicistică. Referiri istorice și istoriografice*, Chișinău, Editura „Cartea moldovenească", 1990

M. Eminescu, *„Icoane vechi și icoane nouă"*, București, Editura Eminescu, 1974

M. Eminescu, *Dicționar de rime*, București, Editura Albatros, 1976

** * * Dicționarul limbii poetice a lui Eminescu*, sub redacția acad. Tudor Vianu, București, Editura Academiei R.S. România, 1968

Luiza Seche, *Lexicul artistic eminescian în lumină statistică*, București, Editura Academiei R.S. România, 1974

** * * Bibliografia Mihai Eminescu (1866-1970)*, vol. I, *Opera*, București, Editura Academiei R.S. România, 1976

M. Eminescu, *Lecturi kantiene*, editate de C. Noica și Al. Surdu, București, Editura Univers, 1975

** * * Scrierile lui Ion Creangă*, I-II, Iași, 1890-1892

Ion Creangă, *Opere*, ediție critică, cu note, variante și glosar de G.T. Kirileanu, București, Fundația pentru literatură și artă, 1939

Ion Creangă, *Opere*, I-II, ediție îngrijită, note și variante, glosar și bibliografie de Iorgu Iordan și Elisabeta Brâncuș, cu un studiu introductiv de Iorgu Iordan, București, Editura Minerva, 1970

I.L. Caragiale, *Opere*, I-VII, ediție îngrijită de Paul Zarifopol și Șerban Cioculescu, București, Fundația pentru literatură și artă, 1930-1942

I.L. Caragiale, *Opere*, I-IV, ediție critică îngrijită de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1959-1964

Ioan Slavici, *Nuvele*, I-II, ediție îngrijită de I. Pervain, R. Todoran și Maria Protase, cu o prefață de Ion Breazu, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1958

Ioan Slavici, I-XII, sub îngrijirea unui colectiv de cercetători, București, Editura Minerva, 1967-1983

Ioan Slavici, *Atitudini și mărturisiri*, ediție îngrijită și prefață de Z. Macovei, Timișoara, Editura Facla, 1975

*

Eugen Lovinescu, *Antologia ideologiei junimiste*, București, Casa Școalelor, 1942

I.E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, I-VI, „*Junimea*", București, „Bucovina", 1931-1936 (Primul tom în colaborare cu Gh. Cardaș)

* * * *Presa literară românească*, I (ediție în două volume, îngrijită de I. Hangiu, cu o introducere de D. Micu), București, Editura pentru literatură, 1968

A. Russo, *Critica criticii*, în *Scrieri alese*, ediție îngrijită și prefațată de Geo Șerban, București, Editura pentru literatură, 1967.

Mihail Kogălniceanu, *Cuvânt introductiv la Cursul de istorie națională*, în *Scrieri alese*, ediție îngrijită și introducere de Dan Simonescu, București, Editura Minerva, 1973

George Panu, *Amintiri de la „Junimea" din Iași*, I-II, ediție îngrijită și prefațată de Z. Ornea, București, Editura Minerva, 1971

* * * *Junimea și junimiștii. Scrisori și documente*, ediție alcătuită de Ion Arhip și Dumitru Vacariu, Iași, Editura Junimea, 1973

* * * *Documente literare junimiste*, ediție îngrijită, prefață și note de Dan Mănucă, Iași, Editura Junimea, 1978

* * * *Amintiri despre Titu Maiorescu*, antologie alcătuită de Ion Popescu-Sireteanu, Iași, Editura Junimea, 1973

* * * *Amintiri despre Eminescu*, antologie și ediție îngrijită de Ion Popescu, Iași, Editura Junimea, 1971

* * * *Eminescu în documente de familie*, ediție îngrijită de Gh. Ungureanu, București, Editura Minerva, 1977

Ion Creangă, *Documente*, ediție îngrijită și studiu introductiv de Gheorghe Ungureanu, București, Editura pentru literatură, 1964

* * * *Amintiri despre Caragiale*, antologie și prefață de Șt. Cazimir, București, Editura Minerva, 1972

V. Popeangă, *Spicuiri din corespondența inedită a lui I. Slavici*, în *Limbă și literatură*, nr. 6, 1962

Vasile Popeangă, *Fragmente din corespondența lui I. Slavici*, în *Limbă și literatură*, nr. 13, 1967

G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române*, București, „Tipografia modernă", 1885

Lucian Blaga, *Antologie de poezie populară*, ediție îngrijită de George Ivașcu, București, Editura pentru literatură, 1966

* * * *Poveștile lui Făt-Frumos. Basme fantastice*, ediție îngrijită de Ioan Șerb, București, Editura Minerva, 1974

[G.] Bacovia, *Scrieri alese*, București, Editura pentru literatură, 1961

Tudor Arghezi, *Versuri*, București, Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II", 1940

Lucian Blaga, *Opere*, I-II (Poezii antume și postume), ediție critică și studiu introductiv de George Gană, București, Editura Minerva, 1982-1984

Ion Barbu, *Versuri și proză*, București, Editura Minerva, 1970

*

* * * *Biblia, adică dumnezeiasca Scriptură a Vechiului și a Noului Testament*, tradusă după textele originale ebraice și grecești de preoții profesori Vasile Radu și Gala Galaction, București, Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II", 1939

* * * *Filosofia indiană în texte. Bhagavad-Gâta, Sâmkhy-a-Kârââ, Tarha-Samgraha*, traducere din limba sanscrită, studiu introductiv, comentarii și note de Sergiu Al-George, București, Editura științifică, 1971

Jacques Gernet, *Lumea chineză*, București, Editura Meridiane, 1985

* * * *Înțelepciunea arabă în poezia și proza secolelor V-XIV*, antologie de Grete Tartler, București, Editura Univers, 1988

I. Kiriac, *Mythologie*, ediția a II-a, revăzută și corectată, București, Editura „Cartea românească", f.a.

G. Popa-Lisseanu, *Mitologia greco-romană*, ediția a VIII-a, București, Editura „Universul", 1944

Edith Hamilton, *La Mythologie. Ses dieux, ses héros, ses legendes*, Verviers, Gerard & CO, 1962

Yuan Ke, *Miturile Chinei antice*, traducere din limba chineză de Toni Radian, București, Editura științifică și enciclopedică, 1987

Félix Buffiere, *Miturile lui Homer și gândirea greacă*, București, Editura Univers, 1987

* * * *Mahâbhârata*, tălmăcire de A.E. Baconsky, București, Editura pentru literatură universală, 1964

Calidasa, *Sacontala*, traducere în versuri de G. Coșbuc, București, Editura „Cartea românească", 1928

George Coșbuc, *Antologie sanscrită*, București, Editura pentru literatură, 1966

* * * *Epopeea lui Ghilgameș*, în românește de Virginia Șerbănescu și Al. Dima, București, Editura pentru literatură universală, 1966

* * * *Cântecul Nibelungilor*, tălmăcire de Virgil Tempeanu, București, Editura pentru literatură universală, 1964

* * * *Beowulf*, tălmăcire și prefață de Dan Dutescu și Leon Levițchi, București, Editura pentru literatură universală, 1969

* * * *Gudruna*, tălmăcire de Virgil Tempeanu, București, Editura pentru literatură universală, 1966

* * * *Walhala și Thule*, I-II, mituri și legende vechi germanice repovestite după izvoare de Mihai Izbășescu, București, Editura Minerva, 1977

Orfeu, *Imnuri*, în românește de Ion Acsan, București, Editura Univers, 1972

Hesiod, *Opere*, București, Editura Univers, 1977

* * * *Tragicii greci*, antologie, cu un studiu introductiv și comentarii de D.M. Pippidi, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1958

Aristofan, *Teatru*, traduceri făcute de un colectiv, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956

Longos, *Dafnis și Hloe*, traducere și prefață de C.I. Balmuș, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956

* * * *Din lirica elină*, în românește de Alexandru Andrițoiu și Dimos Rendis, cu un cuvânt înainte de Edgar Papu, București, Editura Tineretului, 1968

* * * *Din lirica latină*, prefață, traducere și note de Al. Andrițoiu, București, Editura Tineretului, 1964

* * * *Oeuvres d'Horace*, texte latin publié [...] par F. Pessis et P. Lejay, Paris, Hachette, 1923

Horațiu, *Ode, epode, satire, epistole*, traducere, cuvânt introductiv și note de Lascăr Sebastian, București, Editura Tineretului, 1961

* * * *Romanul lui Tristan și Iseut* [...], reînnoire de Joseph Bédier, traducere de Alexandru Rally, București, Editura Eminescu, 1970

* * * *Cărțile populare în literatura românească*, I-II, ediție îngrijită și studiu introductiv de Ion C. Chițimia și Dan Simonescu, București, Editura pentru literatură, 1963.

* * * *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*, cu o nouă traducere a originalului slavon de G. Mihăilă, București, Editura Minerva, 1971

* * * *Letopisețele Țării Moldovei*, I-III, ediție alcătuită de Mihail Kogălniceanu, Iași, 1842-1846

Iordache Golescu, *Proverbe comentate*, ediție îngrijită de dr. Gh. Paschia, București, Editura Albatros, 1973

Dante Alighieri, *Divina Comedie. Infernul. Purgatoriul. Paradisul*, în românește de George Coșbuc, cu un studiu introductiv și comentariu de Alexandru Balaci, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1954

Shakespeare, *Sonete*, în versiunea originală și în românește, cu o prefață, — de Teodor Boșca, Cluj, Editura Dacia, 1974

William Shakespeare, *Teatru*, traduceri făcute de un colectiv, cu un cuvânt înainte de Mihnea Gheorghiu, București, Editura pentru literatură universală, 1964

* * * *Canțonierul lui messer Francesco Petrarca*, traducere, note și tabel cronologic de Eta Boeriu, Cluj, Editura Dacia, 1974

Calderon de la Barca, *Viața e vis*, traducere de Sorin Mărculescu, București, Editura Univers, 1970

Baltasar Gracián, *Oracolul manual și arta prudenței. Criticonul*, I-III, traducere, prefață, tabel cronologic și note de Sorin Mărculescu, București, Editura Minerva, 1975

Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke*, I-V, Stuttgart, I.G. Gotta, 1885 (Cf. și Johann Wolfgang Goethe, *Opere alese*, I-II, antologie, prefață și note de Romul Munteanu, București, Editura Tineretului, 1964)

* * * *Hölderlins Werke*, Berlin-Leipzig-Wien-Stuttgart, Deutsches Verlagehaus Bong & CO., f.a.

Johann Christian Friedrich Hölderlin, *Hyperion, Moartea lui Empedocle, Imnuri și Ode*, I-II, cu o prefață de Wolf Aichelburg, București, Editura Minerva, 1977

Novalis, *Poezii*, traducere și cuvânt înainte de Petru Sfetca, București, Editura Tineretului, 1969

Nikolaus Lenau, *Glasul vântului*, antologie bilingvă alcătuită și prefațată de Sevilla Răducanu, Timișoara, Editura Facla, 1975

E.T.A. Hoffmann, *Opere alese*, în românește de Valeria Sadoveanu și Al. Philippide, prefață de Paul Langfelder, București, Editura pentru literatură universală, 1966

Adalbert von Chamisso, *Extraordinara poveste a lui Peter Schlemihl*, în românește de Petru Manoliu, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956

* * * *Les romantiques allemands*, présentés par Armel Guerne, Paris, Desclée de Brower, 1963

* * * *Antologia poeziei romantice germane*, antologie și prefață de Hertha Perez, cu un cuvânt înainte de Al. Philippide, București, Editura pentru literatură universală, 1969

Edgar Allan Poe, *Scrieri alese*, traduceri făcute de un colectiv, București, Editura pentru literatură universală, 1968

George Gordon Byron, *Opere alese*, în românește de Virgil Teodorescu, cu o prefață de Dan Grigorescu, București, Editura pentru literatură universală, 1961

Percy B. Shelley, *Opere alese*, studiu introductiv și traducere de Petre Solomon, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1957

John Keats, *Versuri*, în românește de Aurel Covaci, cuvânt înainte de Edgar Papu, București, Editura Tineretului, 1969

Leopardi, *Versuri*, traducere, cuvânt introductiv și note de Lascăr Sebastian, București, Editura Tineretului, 1963

Alfred de Vigny, *Versuri alese*, traducere și note de Ionel Marinescu, București, Editura Tineretului, 1968

Théophile Gautier, *Avatar și alte povestiri fantastice*, traducere de Andreea Dobrescu-Warodin, cu o prefață de Laurențiu Ulici, București, Editura Univers, 1973

Théophile Gautier, *Le roman de la momie*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966

Karl Petit, *Le livre d'or du Romantisme*, anthologie thématique du Romantisme europeén, Verviers, Édition Gerard & CO., 1968

Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal. Florile răului*, ediție bilingvă alcătuită de Geo Dumitrescu, cu o introducere de Vladimir Streinu, București, Editura pentru literatură universală, 1968

Arthur Rimbaud, *Scrieri alese*, tălmăciri de Petre Solomon și N. Argintescu-Amza, prefață de Al. Philippide, București, Editura pentru literatură universală, 1968

Emeric Madách, *Tragedia omului*, traducere de Octavian Goga, București, Fundația pentru literatură și artă, 1934

* * * *Cântecul iubirii* (Din lirica românească de dragoste), antologie, text stabilit, prefață de Vasile Nicolescu, București, Editura pentru literatură, 1966

* * * *Din poezia de dragoste a lumii*, traducere, antologare și prefață de Maria Banuș, București, Editura pentru literatură universală, 1965

* * * *Din lirica mării*, antologie, text îngrijit și prefață de Vasile Nicolescu, București, Editura pentru literatură, 1964

II. STUDII SPECIALE ȘI ALTE REFERINȚE CRITICE

Tudor Vianu, *Junimea*, în *Istoria literaturii române moderne*, I, de Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, București, Casa Școalelor, 1944

Al. Zub, *Junimea. Implicații istoriografice, 1864-1885*, Iași, Editura Junimea, 1976

Dan Mănucă, *Scriitori junimiști*, Iași, Editura Junimea, 1971

Dan Mănucă, *Critica literară junimistă (1864-1885)*, Iași, Editura Junimea, 1975

E. Lovinescu, *T. Maiorescu*, București, Editura Minerva, 1972

E. Lovinescu, *T. Maiorescu și contemporanii lui*, București, Casa Școalelor, 1943 (Cf. și E. Lovinescu, *T. Maiorescu și contemporanii lui*, București, Editura Minerva, 1974)

E. Lovinescu, *T. Maiorescu și posteritatea lui critică*, București, Casa Școalelor, 1943

Soveja (S. Mehedinți), *Titu Maiorescu*, București, 1925

Domnica Filimon, *Tânărul Maiorescu*, București, Editura Albatros, 1974

Simion Ghiță, *Titu Maiorescu. Filozof și teoretician al culturii*, București, Editura științifică, 1974

Eugen Todoran, *Maiorescu*, București, Editura Eminescu, 1977

Liviu Rusu, *Din nou despre Titu Maiorescu*, în *Viața românească*, n-rele 2, 4, 6, 1976

George Munteanu, *Maioresciene*, în *Sub semnul lui Aristarc*, București, Editura Eminescu, 1975; *Baza psihologică a teoriei maioresciene despre cultură*, în *Revista de istorie și teorie literară*, nr. 4, 1977

Al. Paleologu, *Jurnalul lui Maiorescu*, în vol. *Spiritul și litera*, București, Editura Cartea românească, 1970

Adrian Marino, *Din istoria teoriei „formă fără fond“*, în *Anuar de lingvistică și istorie literară*, Iași, 1968

Al. Săndulescu, *Titu Maiorescu în scrisori*, în *România literară*, nr. 7, 1970; cf. și vol. *Literatura epistolară*, București, Editura Minerva, 1972

Ion Petrovici, *Despre Titu Maiorescu*, (conferință din martie 1970, stenografiată de George Corbu), în *Convorbiri literare*, nr. 2, 1970

I. Surian, *Texte din operele filozofilor moderni traduse de Titu Maiorescu. Din opera lui Fichte*, în *Ramuri*, nr. 2, 1969

C. Floru și Al. Surdu, *Texte filosofice traduse de Titu Maiorescu. Din opera lui Schopenhauer*, în *Ramuri*, nr. 6, 1969; *Texte filosofice traduse de Titu Maiorescu. Din opera lui Comte*, în *Ramuri*, nr. 10, 1969

*

Titu Maiorescu, *Direcția nouă în poezia și proza română* (pasajul consacrat lui Eminescu), în *Convorbiri literare*, nr. 6, 1871 (Cf. și *Critice*, I, București, Editura pentru literatură, 1967)

C. Dobrogeanu-Gherea, *Eminescu*, în *Contemporanul*, n-rele 9, 11, 1887 (Cf. și *Studii critice*, E.P.L., 1967)

Titu Maiorescu, *Eminescu și poeziile lui*, în *Convorbiri literare*, nr. 8, 1889 (Cf. și *Critice*, II, E.P.L., 1967)

Anghel Demetriescu, *Mihail Eminescu; Inovațiile lui Eminescu ca versificator, — Rima,* în *Opere,* ediție îngrijită de Ovidiu Papadima, București, Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II“, 1937

H. Sanielevici, *Sărmanul Dionis,* în *Cercetări critice și filozofice,* București, Editura pentru literatură, 1968

Mihail Dragomirescu, *Mihai Eminescu,* ediție îngrijită, prefață și note de Leonida Maniu, Iași, Editura Junimea, 1976

G. Ibrăileanu, *Mihai Eminescu. Studii și articole,* ediție îngrijită, prefață, note și bibliografie de Mihai Drăgan, Iași, Editura Junimea, 1974

Tudor Vianu, *Mihai Eminescu,* prefață de Al. Dima, Iași, Editura Junimea, 1974

G. Călinescu, *Viața lui Mihai Eminescu,* în *Opere,* 11, București, Editura pentru literatură, 1969

G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu,* I-II, în *Opere,* 12-13, București, Editura pentru literatură, 1969, Editura Minerva, 1970 (Cf. și *Opera lui Mihai Eminescu,* I-V, București, Editura „Cultura națională“, 1934 vol. I, Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II“, 1935-1936 — volumele II-V)

Perpessicius, *Eminesciana,* București, Editura Minerva, 1971

Pompiliu Constantinescu, *Mihai Eminescu; Destinul operei lui Eminescu; Recitind proza politică a lui Eminescu; Glose eminesciene; Eros și Daimonion; O catedră Eminescu; (Eminescu — poet păgân),* în *Scrieri,* 2, București, Editura pentru literatură, 1967 (Cf. și vol. *O catedră Eminescu,* Iași, Editura Junimea, 1987

Vladimir Streinu, *Eminescu,* ediție îngrijită, prefață, note și indice de nume de Mihai Drăgan, Iași, Editura Junimea, 1989

D. Caracostea, *Studii eminesciene,* ediție îngrijită și note de Ion Dumitrescu, prefață de George Munteanu, București, Editura Minerva, 1975

Mircea Eliade, *Despre Eminescu și Hasdeu,* ediție îngrijită și prefață de Mircea Handoca, Iași, Editura Junimea, 1987

Ioan Guția, *Sentimentul timpului în poezia lui Eminescu,* Roma, 1957

Ioan Guția, *Significato della Madonna di Raffaello nella poesia di Eminescu,* Roma, La Goliardica Editrice, 1982

Tudor Arghezi, *Eminescu,* cu o postfață de Sorin Alexandrescu, București, Editura Eminescu, 1973

I.M. Rașcu, *Eminescu și cultura franceză,* ediție îngrijită de Albert Schreiber și D. Murărașu, prefață de D. Murărașu, București, Editura Minerva, 1976

Grigore Scorpan, *Mihai Eminescu. Studii și articole,* ediție îngrijită de Virgil Andriescu, cu o introducere de G. Ivănescu, Iași, Editura Junimea, 1977

D. Popovici, *Eminescu în critica și istoria literară română* (curs ținut la Facultatea de Litere și Filosofie din Cluj în februarie-iunie 1947), Cluj, 1947 (Cf. și D. Popovici, *Studii literare,* VI, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1989)

Rosa del Conte, *Mihai Eminescu o dell'Assoluto,* Modena, Società tipografica editrice modenese, 1962 (Cf. și Rosa del Conte, *Eminescu sau despre Absolut,* Cluj, Editura Dacia, 1990)

Alain Guillermou, *La genèse intérieure des poésies d'Eminescu,* Paris, Librairie Marcel Didier, 1963 (Cf. și Alain Guillermou, *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu,* Iași, Editura Junimea, 1977)

Ioan Massoff, *Eminescu și teatrul,* București, Editura pentru literatură, 1964

G.I. Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană,* București, Editura științifică, 1965

George Munteanu, *Umanismul poeziei eminesciene; Semnificația sublimului în poezia eminesciană,* în vol. *Atitudini,* București, Editura pentru literatură, 1966

D. Murărașu, *Comentarii eminesciene,* București, Editura pentru literatură, 1967

Virgil Ardeleanu, *Mihai Eminescu,* în vol. *Proza poeților,* București, Editura pentru literatură, 1969

Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu. Elemente structurale,* București, Editura Minerva, 1971

Eugen Todoran, *Eminescu,* București, Editura Minerva, 1972

Ion Dumitrescu, *Metafora mării în poezia lui Eminescu,* București, Editura Minerva, 1972

George Munteanu, *Hyperion, I. Viața lui Eminescu*, București, Editura Minerva, 1973

George Munteanu, *Eminesciana*, în vol. *Sub semnul lui Aristarc*, București, Editura Eminescu, 1975

* * * *Mihai Eminescu în critica italiană*, texte alese și traduse de Radu Boureanu și Titus Pârvulescu, Iași, Editura Junimea, 1977

* * * *Wechselwirkungen in der deutschen und rumänischen Geistewelt am Beispiel Mihai Eminescu* (Ein Colloquium, veranstaltet vom Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, und der Deutsch-Rumänischen Studienvereinigung, Freiburg, am 17, und 18. November 1975 in Stuttgart), Stuttgart, Institut für Auslandsbeziehungen, 1977

George Munteanu, *Național și universal în poezia lui Eminescu*, în *Aspecte ale evoluției limbii și literaturii române, 1840-1970*, București, Societatea de științe filologice din R.S.R., 1977

Amita Bhose, *Eminescu și India*, Iași, Editura Junimea, 1978

* * * *Eminescu după Eminescu* (Comunicări ale unor cercetători români prezentate la Colocviul organizat de Universitatea din Paris-Sorbona între 12 și 15 martie 1975), volum îngrijit de D. Păcurariu, Iași, Editura Junimea, 1978

* * * *Pagini vechi despre Eminescu*, antologie, texte stabilite, note și prefață de Gh. Bulgăr, București, Editura Eminescu, 1978

Ioana Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, București, Editura Minerva, 1978

Lucian Boz, *Masca lui Eminescu*, Sydney, Editura autorului, 1979

Mihai Cimpoi, *Narcis și Hyperion*, Chișinău, „Literatura artistică", 1979

Elena Tacciu, *Eminescu. Poezia elementelor*, București, Editura Cartea românească, 1979

D. Murărașu, *Mihai Eminescu. Viața și opera*, București, Editura Eminescu, 1983

Petru Rezuș, *Mihai Eminescu*, București, Editura Cartea românească, 1983

* * * *Eminescu, poetul național*, I-III, antologie, introducere, note și comentarii, tabel cronologic de Gh. Ciompec, București, Editura Eminescu, 1983-1990

Theodor Codreanu, *Eminescu — Dialectica stilului*, București, Editura Cartea românească, 1984

Constantin Dominte, *Mihai Eminescu's Of All the Ships*, în *Cahiers roumains d'études littéraires*, nr. 4, 1984

D. Vatamaniuc, *Publicistica lui Eminescu — 1870-1877*, Iași, Editura Junimea, 1985

George Munteanu, *Eminescu și eminescianismul*, București, Editura Minerva, 1987

D. Vatamaniuc, *Eminescu*, București, Editura Minerva, 1988

S. Paleologu-Matta, *Eminescu și abisul ontologic*, Aarhus, Editura „Nord", 1988

Cicerone Poghirc, *Eminesciana*, Paris, Centre roumain de recherches, 1989

Edgar Papu, *Lumini perene*, București, Editura Eminescu, 1989

G.I. Tohăneanu, *Eminesciene*, Timișoara, Editura Facla, 1989

Ioana Em. Petrescu, *Eminescu și mutațiile poeziei românești*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1989

Irina Petraș, *Mihai Eminescu, Veronica Micle, Ion Creangă*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1989

Marina Mureșanu Ionescu, *Eminescu și intertextul romantic*, Iași, Editura Junimea, 1990

Maxim Marin (Hrsg.), *Zum 100. Todestag Mihai Eminescus (1850-1889)*, Bonn, Romanisticher Verlag, 1991

Constantin Barbu, *Eminescu. Poezie și nihilism*, Constanța, Editura Pontica, 1991

George Munteanu, *Antropogonia eminesciană*, în *România literară*, nr. 40, 1991

Theodor Codreanu, *Modelul ontologic eminescian*, Galați, Editura Porto-Franco, 1992

George Munteanu, *Eminescu și idealul istoric al României*, I-II, în *Luceafărul*, n-rele 1-2, 1992

Marin Tarangul, *Intrarea în infinit sau dimensiunea Eminescu*, București, Editura Humanitas, 1992

George Munteanu, *Surprizele manuscriselor*, în *Contrapunct*, nr. 22, 1992

Mircea Cărtărescu, *Visul chimeric — Subteranele poeziei eminesciene*, București, Editura Litera, 1992

George Munteanu, *Viziunea eminesciană asupra creștinismului*, în *Comunicările „Hyperion"*, 2, București, Editura Hyperion, XXI, 1993

Mihai Cimpoi, *Spre un nou Eminescu*, Chișinău, Editura Hyperion, 1993

N. Iorga, *Ion Creangă*, în *Pagini de tinerețe*, I, ediție alcătuită, prefață și bibliografie de Barbu Theodorescu, București, Editura pentru literatură, 1968

G. Ibrăileanu, *Povestirile lui Creangă; I. Creangă — Țăranul și târgovățul*, în vol. *Scriitori români și străini*, I, București, Editura pentru literatură, 1968

Jean Boutière, *La vie et l'oeuvre de I. Creangă*, Paris, Gamber, 1930 (Cf. și Jean Boutière, *Viața și opera lui Ion Creangă*, Iași, Editura Junimea, 1976)

G. Călinescu, *Ion Creangă (Viața și opera)*, ediție nouă, revăzută, București, Editura pentru literatură, 1964

Ovidiu Bârlea, *Poveștile lui Creangă*, București, Editura pentru literatură, 1967

Savin Bratu, *Ion Creangă*, București, Editura Tineretului, 1968

G.I. Tohăneanu, *Stilul artistic al lui Ion Creangă*, București, Editura științifică, 1969

Vladimir Streinu, *Ion Creangă*, București, Editura Albatros, 1971

Eugen Todoran, *Umorul și ironia lui Ion Creangă*, în vol. *Selecțiuni literare*, Timișoara, Editura Facla, 1973

George Munteanu, *Introducere în opera lui Ion Creangă*, București, Editura Minerva, 1976

George Munteanu, *Creangă, neasemuitul povestitor*, în vol. Ion Creangă, *Povestiri*, București, Editura Minerva, 1976

Mihai Apostolescu, *Ion Creangă între marii povestitori ai lumii*, București, Editura Minerva, 1978

* * * *Destinul unui clasic. Studii și articole despre Ion Creangă*, antologie, prefață, note și bibliografie de Ilie Dan, București, Editura Albatros, 1990

Mircea Scarlat, *Posteritatea lui Creangă*, București, Editura Cartea românească, 1990

Ion Bălu, *Viața lui Ion Creangă*, București, Editura Cartea românească, 1990

Irina Petraș, *Ion Creangă. Povestitorul*, București, Editura didactică și pedagogică, R.A., 1992

Titu Maiorescu, *Comediile d-lui I.L. Caragiale*, în vol. *Critice*, II, București, Editura pentru literatură, 1967

C. Dobrogeanu-Gherea, *I.L. Caragiale; „Caragiale fluierat"; „Făclia de Paște" și „Năpasta"; Criticii noștri și „Năpasta"*, în vol. *Studii critice*, București, Editura pentru literatură, 1967

G. Călinescu, *I.L. Caragiale*, în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Fundația regală pentru literatură și artă, 1941

G. Călinescu, *Domina bona*, în *Jurnalul literar*, nr. 2, 1947 (Cf. și G. Călinescu, *Principii de estetică*, București, Editura pentru literatură, 1968)

Silvian Iosifescu, *Momentul Caragiale*, București, Editura pentru literatură, 1963

B. Elvin, *Modernitatea clasicului Caragiale*, București, Editura pentru literatură, 1967

Ștefan Cazimir, *Caragiale — Universul comic*, București, Editura pentru literatură, 1967

Șerban Cioculescu, *Viața lui I.L. Caragiale*, ediția a II-a revăzută, București, Editura pentru literatură, 1969

Silvian Iosifescu, *Dimensiuni caragialiene*, București, Editura Eminescu, 1972

Șerban Cioculescu, *Caragialiana*, București, Editura Eminescu, 1974

I. Constantinescu, *Caragiale și începuturile teatrului european modern*, București, Editura Minerva, 1974

* * * *I.L. Caragiale interpretat de...*, studiu introductiv, antologie, tabel cronologic și bibliografie de Liviu Călin, București, Editura Eminescu, 1974

George Munteanu, *Structura teatrului comic la Caragiale*, în vol. *Sub semnul lui Aristarc*, București, Editura Eminescu, 1975

Mircea Tomuș, *Opera lui I.L. Caragiale*, vol. I, București, Editura Minerva, 1977

Ștefan Munteanu, *Expresia clasicismului în opera lui I.L. Caragiale*, în *Aspecte ale evoluției limbii și literaturii române. 1840-1970*, București, Societatea de științe filologice din R.S.R., 1977

V. Mândra, *„Năpasta" ca dramă-model al universului țărănesc*, în vol. *Jocul situațiilor dramatice*, București, Editura Eminescu, 1978

Ștefan Cazimir, *Nu numai Caragiale*, București, Editura Cartea românească, 1984
V. Mândra, *I.L. Caragiale*, în *Istoria literaturii dramatice românești*, vol. I, București, Editura Minerva, 1985
Ștefan Cazimir, *I.L. Caragiale față cu kitschul*, București, Editura Cartea românească, 1988

G. Călinescu, *Ioan Slavici*, în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Fundația regală pentru literatură și artă, 1941
Mihail Sadoveanu, *Ultimul din generația jertfei*, în *Opere*, 9, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1957
Pompiliu Marcea, *Ioan Slavici*, ediția a II-a revăzută și completată, București, Editura pentru literatură, 1968
D. Vatamaniuc, *Ioan Slavici și lumea prin care a trecut*, București, Editura Academiei R.S.R., 1968
D. Vatamaniuc, *Slavici — opera literară*, București, Editura Academiei R.S.R., 1970
Ion Breazu, *Slavici și Confuciu*, în vol. *Studii de literatură română și comparată*, II, Cluj, Editura Dacia, 1973
Eugen Todoran, *Realismul tragic în proza lui Ioan Slavici*, în vol. *Selecțiuni literare*, Timișoara, Editura Facla, 1973
T. Bugnariu, I. Domșa, D. Vatamaniuc, *Ioan Slavici — Bibliografie*, București, Editura enciclopedică română, 1973
Ion Oarcăsu, *Slavici — clasicul paradoxal*, în vol. *Destine și valori*, Cluj, Editura Dacia, 1974
George Munteanu, *Slavici necunoscutul*, în vol. *Sub semnul lui Aristarc*, București, Editura Eminescu, 1975
* * * *Ioan Slavici interpretat de...*, antologie, prefață, tabel cronologic și bibliografie de C. Mohanu, București, Editura Eminescu, 1977

III. LUCRĂRI DE ORIENTARE GENERALĂ

G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Fundația regală pentru literatură și artă, 1941
Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, I, București, Casa Școalelor, 1944
N. Cartojan, *Cărțile populare în literatura românească*, I-II, București, Editura enciclopedică română, 1974
G. Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura românească*, ediția a II-a, Iași, Editura „Viața românească", 1922
Eugen Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, București, Editura științifică, 1972
Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, I-II, București, Editura pentru literatură, 1966
Vladimir Streinu, *Clasicii noștri*, București, Casa Școalelor, 1943
Edgar Papu, *Din clasicii noștri*, București, Editura Eminescu, 1977
Edgar Papu, *Despre stiluri*, București, Editura Eminescu, 1986
D. Păcurariu, *Clasicismul românesc*, București, Editura Minerva, 1971
Liviu Rusu, *Viziunea lumii în poezia noastră populară*, București, Editura pentru literatură, 1967
Ovidiu Papadima, *Literatura populară română*, București, Editura pentru literatură, 1968
Gh. Ciompec, *Motivul creației în literatura română*, București, Editura Minerva, 1979
George Munteanu, *Despre valorile semantice și potențialitățile stilistice ale unei vocabule specific române: „Dorul"*, în *Stylistique, rhétorique et poétique dans les langues romanes* (Actes du XVII-e Congrès international de linguistique et philologie romanes — Aix-en-Provence, 29 Aout-3 Septembre 1983), vol. 8, Marseille, 1986
Pompiliu Marcea, *„Convorbiri literare" și spiritul critic*, București, Editura Minerva, 1972
V. Mândra, *Clasicism și romantism în dramaturgia românească, (1816-1918)*, București, Editura Minerva, 1973
Ion Pillat, *Tradiție și literatură*, București, Casa Școalelor, 1943

Mircea Anghelescu, *Literatura română și Orientul*, București, Editura Minerva, 1975
Mircea Anghelescu, *Preromantismul românesc*, București, Editura Minerva, 1971
D. Popovici, *Romantismul românesc*, București, Editura Albatros, 1972
Henry Peyre, *Qu' est-ce que le romantisme?*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971
Henry Peyre, *Le classicisme*, în *Histoire des littératures*, 2, Paris, Éditions Gallimard, 1968
Gaëtan Picon, *Le romantisme*, în *Histoire des littératures*, 2, Paris, Éditions Gallimard, 1968
Roger Ayrault, *La genèse du romantisme allemand*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1933
Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, sixième édition, Paris, José Corti, 1939 (Cf. și Albert Béguin, *Sufletul romantic și visul*, traducere și prefață de D. Țepeneag, București, Editura Univers, 1970)
* * * *Romantismul românesc și romantismul european*, București, Societatea de științe filologice din R.S.R., 1970
Marcel Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*, în românește de Leonid Dimov, București, Editura Univers, 1970

*

V. Pârvan, *Dacia*, traducere după manuscrisul original francez inedit de Radu Vulpe, București, Editura științifică, 1967
Constantin C. Giurescu, *Formarea poporului român*, Craiova, Editura Scrisul românesc, 1973
A. Armbbruster, *Romanitatea românilor. Istoria unei idei*, București, Editura Academiei R.S.R., 1972
D. Drăghicescu, *Din psihologia poporului român (Introducere)*, București, Librăria Leon Alcalay, 1907
Mircea Vulcănescu, *Dimensiunea românească a existenței*, București, Editura Fundației culturale române, 1991
George Munteanu, *Destin literar transilvan*, în vol. *Sub semnul lui Aristarc*, București, Editura Eminescu, 1975

*

Francesco de Sanctis, *Istoria literaturii italiene*, traducere, note și studiu introductiv de Nina Façon, București, Editura pentru literatură universală, 1965
Fritz Martini, *Istoria literaturii germane*, București, Editura Univers, 1972
Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Paris, Gallimard, 1935
* * * *Histoire des littératures, 2. Littératures occidentales*, II, publiée sous la direction de Raymond Queneau, Paris, Gallimard, 1968
* * * *Histoire des littératures, 3. Littérature françaises, connexes et marginales*, Paris, Gallimard, 1970
Marcus Cunliffe, *Literatura Statelor Unite*, București, Editura pentru literatură universală, 1969
Gerald Brenan, *The literature of the spanish people. From Roman Times to the Present Day*, London, Pinguin Books, 1951
Cl. Huart, *Littérature arabe*, Paris, Armand Colin, 1923

*

* * * *La morale chinoise*, par F. Farjenel, Paris, V. Giard & E. Briére, 1906
* * * *Le Bouddha et le bouddhisme*, par Maurice Perceron, Paris, Éditions du Seuil, 1954
Ananda K. Coomaraswany, *Hindouisme et bouddhisme*, Paris, Gallimard, 1968
* * * *Fragmentele presocraticilor*, vol. I, traducere integrală după ediția Diels-Kranz, cu introduceri și note de Simina Noica și Constantin Noica, Iași, Editura Junimea, 1974
Platon, *Opere*, I-VI, București, Editura științifică și enciclopedică, 1975-1989
Immanuel Kant, *Critica rațiunii pure*, traducere de Nicolae Bagdasar și Elena Moisiuc, București, Editura științifică, 1969
Immanuel Kant, *Critica rațiunii practice*, București, Editura științifică, 1972
[Im.] Kant, *Le jugement esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966

Immanuel Kant, *Prolegomene la orice metafizică viitoare care se va putea înfățișa drept știință*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1987

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Fenomenologia spiritului*, București, Editura Academiei R.S.R., 1965

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Prelegeri de estetică*, I-II, București, Editura Academiei R.S.R., 1966

Schopenhauer's, *Sämmtliche Werke*, Herausgegeben von Eduard Grisebach, Leipzig, 1905

Arthur Schopenhauer, *Aforisme asupra înțelepciunii în viață*, traducere de Titu Maiorescu; text stabilit de Domnica Filimon-Stoicescu, studiu introductiv de Liviu Rusu, București, Editura pentru literatură universală, 1969

Arthur Schopenhauer, *Studii de estetică*, traducere și note de G. Tănăsescu, București, Editura științifică, 1974

Giambattista Vico, *Știința nouă*, București, Editura Univers, 1972

Blaise Pascal, *Scrieri alese*, București, Editura științifică, 1967

Blaise Pascal, *Cugetări*, București, Editura științifică, 1992

Miguel de Unamuno, *Le sentiment tragique de la vie*, Paris, Gallimard, 1937

Albert Camus, *Mitul lui Sisif*, București, Editura pentru literatură universală, 1969

Albert Camus, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951

Henri Bergson, *Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței*, Iași, Institutul european, 1992

Stéphane Lupasco, *Du rêve, de la mathématique et de la mort*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1971

Spéphane Lupasco, *L'énergie et la matière vivante. Antagonisme constructeur et logique de l'hétérogène*, Paris, Julliard, 1974

Stéphane Lupasco, *L'énergie et la matière psychique. Ses logiques normales et pathologiques*, Paris, Julliard, 1974

Stéphane Lupasco, *Logica dinamică a contradictoriului*, București, Editura politică, 1982

Ștefan Lupașcu, *Experiența microfizică și gândirea umană*, București, Editura științifică, 1992

Werner Heisenberg, *La nature dans la physique contemporaine*, Paris, Éditions Gallimard, 1962

Edgar Morin, *Le paradigme perdu: la nature humaine*, Paris, Seuil, 1973

Edgar Morin, *La Méthode (Tome I, La Nature de la Nature)*, Paris, Éditions du Seuil, 1977

Edgar Morin, *La Méthode (Tome II, La Vie de la Vie)*, Paris, Seuil, 1980

Edgar Morin, *La Méthode (Tome III, La Connaissance de la Connaissance)*, Paris, Seuil, 1986

Edgar Morin, *Pour sortir du XX-e siècle, Paris*, Edition Fernand Mathon, 1981

Edgar Morin, *Penser l'Europe, Paris*, Gallinard, 1990

Ilya Prigogine, *De la existență la devenire*, București, Editura științifică, 1992

Patrick Suppes, *Metafizica probabilistă*, București, Editura Humanitas, 1990

Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1986

Emil Cioran, *Pe culmile disperării*, București, Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II", 1934

Emil Cioran, *Schimbarea la față a României*, București, Editura Vremea, 1936

Emil Cioran, *Amurgul gândurilor*, Sibiu, Editura „Dacia traiană", 1940

E.M. Cioran, *Précis de décomposition*, Paris, Édition Gallimard, 1949

E.M. Cioran, *Le mauvais Démiurge*, Paris, Gallimard, 1969

E.M. Cioran, *De l'inconvénient d'être né*, Paris, Gallimard, 1973

Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, București, Editura Humanitas, 1991

Anton Dumitriu, *Logica polivalentă*, București, Editura enciclopedică română, 1971

Anton Dumitriu, *Homo universalis*, București, Editura Eminescu, 1990

Alvin Toffler, *Șocul viitorului*, București, Editura politică, 1973

Alvin Toffler, *Al treilea val*, București, Editura politică, 1983

Alvin Toffler, *Powershift: knowledge, wealth and violence at the edge of the 21-st century*, New York, Bantam Books, 1990

John Naisbitt, *Megatendințe*, București, Editura politică, 1989

*

Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, undicesima edizione, Bari, Laterza & Figli, 1965 (Cf. și ediția românească din 1971)
Tudor Vianu, *Estetica* (I-II, 1934-1936), București, Editura pentru literatură, 1968
Lucian Blaga, *Trilogia culturii (Orizont și stil*, 1935; *Spațiul mioritic*, 1936; *Geneza metaforei și sensul culturii*, 1937), București, Fundația regală pentru literatură și artă, 1944 (Cf. și ediția din 1969)
Evanghelos Moutsopoulos, *Categoriile estetice. Introducere la o axiologie a obiectului estetic*, traducere de Victor Ivanovici, introducere de Constantin Noica, București, Editura Univers, 1976
Johannes Volkelt, *Estetica tragicului*, în românește de Emeric Deutsch, prefață de Alexandru Boboc, București, Editura Univers, 1978
Pius Servien, *Estetica*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1975
Pius Servien, *Les rythmes comme introduction physique à l'esthétique*, Paris, Boivin & Cie Éditeurs, 1930
Roman Ingarden, *Studii de estetică*, în românește de Olga Zaicik, București, Editura Univers, 1978
Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria formativității*, traducere și prezentare
Pierre Francastel, *Études de sociologie de l'art*, Paris Édition Denoël, 1970
Robert Escarpit, *Literar și social. Elemente pentru o sociologie a literaturii*, traducere și prefață de Constantin Crișan, București, Editura Univers, 1974
Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografia pampei*, traducere de Andrei Ionescu și Esdra Alhasid, prefață de Edgar Papu, București, Editura Minerva, 1976
Jean Piaget, *La psychologie de l'intelligence*, Paris, Armand Colin, 1967
Jean Piaget, *Dimensiuni interdisciplinare ale psihologiei*, cu o prefață a autorului pentru ediția românească, traducere de Mariana Ceaușu, București, Editura didactică și pedagogică, 1972
Hans Robert Jauss, *Experiență estetică și hermeneutică literară*, București, Editura Univers, 1983
Norbert Groeben, *Psihologia literaturii. Știința literaturii între hermeneutică și empirizare*, traducere de Gabriel Liiceanu și Suzana Mihalescu, București, Editura Univers, 1978
Wilhelm Dilthey, *Trăire și poezie*, în românește de Elena Andrei și I.M. Ștefan, București, Editura Univers, 1977
Mikel Dufrenne, *Poeticul*, cuvânt înainte și traducere de Ion Pascadi, București, Editura Univers, 1971
Erwin Panofsky, *Ideea. Contribuție la istoria teoriei artei*, traducere și prefață de Amelia Pavel, București, Editura Univers, 1975
I. Lotman, *Studii de tipologie a culturii*, în românește de Radu Nicolau, prefață de Mihai Pop, București, Editura Univers, 1974
Edgar Allan Poe, *Principiul poetic*, în românește de Mira Stoiculescu, București, Editura Univers, 1971
Henri Bergson, *Teoria râsului*, Iași, Institutul european, 1992
Henri Focillon, *Vie des formes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1945
Paul Valéry, *Eupalinos ou l'architecte, précédé de L'âme et la danse*, Paris, Gallimard, 1924
Paul Valéry, *Introducere în metoda lui Leonardo da Vinci*, în românește de Șerban Foarță, București, Editura Meridiane, 1969
Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris Gallimard, 1948
Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955
Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964
Umberto Eco, *Opera deschisă. Formă și indeterminare în poeticile contemporane*, prefață și traducere de Cornel Mihai Ionescu, București, Editura pentru literatură universală, 1969
Umberto Eco, *Tratat de semiotică generală*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1982
Umberto Eco, *Lector in fabula*, București, Editura Univers, 1991

Salvatore Bataglia, *Mitografia personajului*, traducere de Alexandru George, București, Editura Univers, 1976

*

Johann Gottfried Herder, *Scrieri (Despre limbă și poezie, filosofia istoriei, ideea de umanitate, geniu și educație)*, traducere și prefață de Cristina Petrescu, București, Editura Univers, 1973

Tudor Vianu, *Postume. Istoria ideii de geniu. Simbolul artistic. Tezele unei filozofii a operei*, București, Editura pentru literatură universală, 1966

* * * *Shakespeare și opera lui*, culegere de texte critice, cu o prefață de Tudor Vianu, București, Editura pentru literatură universală, 1964

Jan Kott, *Shakespeare, contemporanul nostru*, în românește de Anca Livescu și Teofil Roll, București, Editura pentru literatură universală, 1969

G. Wilson Knight, *Studii shakespeariene*, traducere și prefață de Ioana Comino, București, Editura Univers, 1975

Gabriel Séailles, *Léonard de Vinci. L'artiste & le savant*, Paris, Perrin et Cie, 1912

Friedrich Gundolf, *Goethe*, I-III, București, Editura Minerva, 1971

Martin Heidegger, *Approche de Hölderlin*, Paris, Gallimard, 1968

Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1971

A. Martinet, *Éléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin, 1970

André Martinet, *Langue et fonction*, Paris, Édition Denoël, 1969

Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, Dan Sperber, Moustafa Safouan, François Wahl, *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Paris, Édition du Seuil, 1968

* * * *Politică și stilistică. Orientări moderne*, prolegomene și antologie de Mihail Nasta și Sorin Alexandrescu, București, Editura Univers, 1972

Dàmaso Alonso, *Poezie spaniolă. Încercare de metode și limite stilistice*, traducere și prefață de Sorin Mărculescu, București, Editura Univers, 1977

Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, în românește de Dieter Fuhrmann, București, Editura pentru literatură universală, 1969

I.M. Lotman, *Lecții de poetica structurală*, în românește de Radu Nicolau, prefață de Mihai Pop, București, Editura Univers, 1970

Jean Piaget, *Structuralismul*, București, Editura științifică, 1973

Gérard Genette, *Figuri*, selecție, traducere de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1978

William Empson, *Șapte tipuri de ambiguitate*, traducere, prefață și note de Ileana Verzea, București, Editura Univers, 1981

M.M. Bahtin, *Metoda formală în știința literaturii*, traducere și cuvânt înainte de Paul Magheru, București, Editura Univers, 1992

J. Dubois, F, Edeline, J.M. Klinkenberg, P. Minguet, F. Pire, H. Trinon, *Retorica generală*, introducere de Silvian Iosifescu, traducere și note de Antonia Constantinescu și Ileana Littera, București, Editura Univers, 1974

Vasile Florescu, *Retorica și neoretorica. Geneză; evoluție; perspective*, București, Editura Academiei R.S.R., 1973

Renato Barilli, *Poetică și retorică*, traducere de Niculina Benguș, prefață și note de Vasile Florescu, București, Editura Univers, 1975

Vladimir Streinu, *Versificația modernă*, București, Editura pentru literatură, 1966

Ladislau Gáldi, *Introducere în istoria versului românesc*, București, Editura Minerva, 1971

*

Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940

Jeanne Bernis, *L'imagination*, Paris, Presses Universitaire de France, 1969

Roger Caillois, *Eseuri despre imaginație*, în românește de Viorel Grecu, București, Editura Univers, 1975

Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, București, Editura Univers, 1978

*

Mircea Eliade, *De Zalmoxis à Gengis Khan. Etude comparative sur les religions et le folklore de la Dacie et de l'Europe Orientale*, Paris, Payot, 1970
Mircea Eliade, *Tratat de istorie a religiilor*, București, Editura Humanitas, 1992
Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, I-III, traducere și prefață de Cezar Baltag, București, Editura științifică, 1991
Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963 (Cf. și ediția românească din 1978)
Mircea Eliade, *Încercarea labirintului*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1990
Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*, București, Editura Humanitas, 1991
Mircea Eliade, *Yoga. Nemurire și libertate*, București, Editura Humanitas, 1993
* * * *Le mythe aujourd'hui*, recueil d'études, *Esprit*, Nº 402, Avril 1971
C.G. Jung, Ch. Kerényi, *Introduction à l'essence de la mythologie*, Paris, Payot, 1968
Jean-Charles Pichon, *Histoire des mythes*, Paris, Payot, 1971
Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942
Gaston Bachelard, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943
Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1948
Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Cortim 1948
Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964
Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaire de France, 1965
Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, nouvelle édition revue et augmenté, Paris, Gallimard, 1969
Denis de Rougemont, *Les mythes de l'amour*, Paris, Gallimard, 1967
Denis de Rougemont, *Iubirea și Occidentul*, București, Editura Univers, 1987
Gustav René Hocke, *Lumea ca labirint*, București, Editura Meridiane, 1973
Gustav René Hocke, *Manierismul în literatură*, București, Editura Univers, 1977
Georges Cattaui, *Orphisme et prophétie chez les poètes Français, 1850-1950*, Paris, Plon, 1965
V.I. Propp, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, București, Editura Univers, 1973

*

Sigmund Freud, *Cinq leçons sur la psychanalyse, suivi de Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique*, Paris, Payot, 1969
Sigmund Freud, *Le rêve et son interprétation*, Paris, Gallimard, 1969 (Cf. și ediția românească din 1993)
Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1970
Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1971
Sigmund Freud, *Introducere în psihanaliză. Prelegeri de psihanaliză. Psihopatologia vieții cotidiene*, București, Editura didactică și pedagogică, 1991
Sigmund Freud, *Scrieri despre literatură și artă*, București, Editura Univers, 1980
C.-G. Jung, *Le moi et l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1938
C.-G. Jung, *L'homme à la découverte de son âme. Structure et fonctionnement de l'inconscient*, Paris, Payot, 1969
C.-G. Jung, *Essai d'exploration de l'inconscient*, Paris, Gonthier, 1971
J.-B. Pontalis, *Après Freud*, Paris, Gallimard, 1971
* * * *Entretiens sur l'art et la psychanalyse*, sous la direction de André Berge, Anne Clancier, Paul Ricoeur et Lothar-Henry Rubinstein, Paris — La Haye, Mouton & Co., 1968

*

* * * *De la Chateaubriand la Mallarmé*, antologie de critică literară franceză, traducere și note de Perpessicius, București, Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II", 1938
Sainte-Beuve, *Pagini de critică*, alese și traduse de Pompiliu Constantinescu, București, Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II", 1940
* * * *Critica italiană de la Vico la Croce*, antologie alcătuită de Alexandru Marcu, București, Fundația regală pentru literatură și artă, 1941

Albert Thibaudet, *Fiziologia criticii*, studiu introductiv, selecție, traducere și note de Savin Bratu, București, Editura pentru literatură universală, 1966

Adrian Marino, *Introducere în critica literară*, București, Editura Tineretului, 1968

* * * *Les chemins actuels de la critique*, ensemble dirigé par Georges Poulet, Paris, Union générale d'Éditions, 1968

Jean Rousset, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires...*, Paris, José Corti, 1969

Roland Barthes, *Despre Racine*, București, Editura pentru literatură universală, 1969

René Wellek și Austin Warren, *Teoria literaturii*, București, Editura pentru literatură universală, 1967

René Wellek, *Conceptele criticii*, București, Editura Univers, 1970

René Wellek, *Istoria criticii literare moderne*, I-IV, București, Editura Univers, 1974-1979

Northrop Frye, *Anatomia criticii*, București, Editura Univers, 1972

Gaëtan Picon, *Scriitorul și umbra lui*, București, Editura Univers, 1973

Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, București, Editura Univers, 1973

Roger Caillois, *Antologia nuvelei fantastice*, București, Editura Univers, 1970

Roger Caillois, *În inima fantasticului*, București, Editura Meridiane, 1971

Marcel Brion, *Arta fantastică*, București, Editura Meridiane, 1971

Ion Biberi, *Fantasticul, atitudine mentală*, în *Eseuri literare, filosofice și artistice*, București, Editura Cartea românească, 1982

Jean Starobinski, *Relația critică*, traducere de Alexandru George, București, Editura Univers, 1974

I.A. Richards, *Principii ale criticii literare*, București, Editura Univers, 1974

CUPRINS

ION CREANGĂ 5

I. Cronologie 5
II. Controversate probleme de „biografie interioară“ 15
III. Dublul debut. „Poveștile“. Scrieri de tranziție 26
IV. Opera capitală 43
V. Arta narativă. Umorul. Judecată finală 70

I.L. CARAGIALE 93

I. Cronologie 93
II. Paradoxele unei „biografii interioare“ 127
III. Demonul improvizației — mod al căutării de sine 144
IV. Tetralogia comică și marginaliile ei 158
V. „Năpasta“. Metamorfozele epicii caragialiene 216
VI. Caragiale — din perspectivă 267

IOAN SLAVICI 269

I. Cronologie 269
II. Stratigrafia „biografiei interioare“ 305
III. Începuturi: poveștile, scrierile dramaturgice 335
IV. Nuvelele, romanele, memorialistica.
Scrieri miscelanee 351
V. Slavici — „ultimul din generația jertfei“ 428

„EPOCA MARILOR CLASICI“ ȘI TIMPUL NOSTRU APTER 434

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ 439

„În școală se studiază de obicei o operă literară sub raportul fondului, al formei, al înrâuririlor, al soartei literare etc., crezându-se că acestea sunt criteriile științifice absolute, când în fond sunt numai niște puncte de vedere personale ale unor esteticieni dualiști. Croce studiază științific o operă sub raportul numai al expresivității ei, un fragmentarist caută fragmentele viabile, un purist caută poezia pură. Metoda este așadar în strânsă legătură cu noțiunea de valoare și cu unghiul de vedere propriu. Nu numai atât. Planul de lucru aplicat la unul nu se potrivește la altul. Ca să înțelegi pe Caragiale trebuie să descoperi la fiecare o structură proprie“.

G. CĂLINESCU

2157 lei
43 lei T.L. se virează la Uniunea Scriitorilor din România Cont nr. 45101032 BCR filiala Sector 1, București
2200 lei

ISBN 973-557-389-X